herbert read

Originalitatea • Frumosul și urîtul • Originile formei în artele plastice • Informalitatea • Forma în arhitectură • Poetul și muza sa • Originile formei în poezie • Semnificația biologică a artei • Amiaza plină și noaptea adîncă • Dezintegrarea formei în arta modernă •

originile formei în artă

editura univers

Coperta colecției : Sergiu Georgescu

HERBERT READ

THE ORIGINS OF FORM IN ART

Această lucrare a fost publicată pentru întîia oară în Anglia de către „Thames and Hudson", London, sub titlul original

THE ORIGINS OF FORM IN ART

ORIGINILE FORMEI ÎN ARTĂ

HERBERT READ

În românește de
C. F. PAVLOVICI
Prefață de
DAN GRIGORESCU

București 1971
Editura UNIVERS



CUVÎNT ÎNAINTE

ESEURILE adunate de Herbert Read în această carte îndreptățesc, fără îndoială, cuvintele unui alt filosof de seamă al artei moderne, Giulio Carlo Argan : „Read... era convins că arta este o componentă necesară a oricărui sistem de cultură... ; pentru el, suprema aspirație a esteticii trebuia să fie aceea de a mijloci o experiență a realității, a individului și a societății umane". În gîndirea istoricului englez al artei, experiența estetică are, într-adevăr, o valoare fundamentală : prin ea, individul se integrează într-un mediu și realizează armonia desăvîrșită cu natura și cu societatea. „Dacă se înlătură experiența estetică — scria cîndva Herbert Read — se înlătură însăși legătura vitală între om și mediul său social, se nimicește armonia și bucuria existenței." Arta dăruiește muncii acel elan creator fără de care forțele brutale ale violenței și ale distrugerii ar triumfa.

Sistemul de gîndire al lui Read integrează, astfel, două direcții diferite : pe de o parte, intuiționismul (în autobiografia publicată în 1947, el și-a declarat adeziunea la filosofia lui Bergson), din care reține, în primul rînd, încrederea în capacitatea artei de a pătrunde în profunzimile conștiinței umane și în „straturile mai adînci, unde încep a se prefigura, tulburi, ritmurile individuale ale naturii și însușirile individuale ale omului" ; pe de altă parte, elanurile unui umanism activ care, socotind arta un produs al lumii sociale, o socotește — în același timp — capabilă să participe la conturarea unor personalități umane, creatoare de valori durabile. Acest amestec între teoriile bergsoniene, care pun constituirea conștiinței estetice pe seama

unor forțe imposibil de definit, și între încrederea în puterea artei de a înnobila spiritul uman, de a contribui la afirmarea unor adevăruri cuprinzătoare, de a contesta orice direcție antiumanistă produsă de „o societate a arbitrarului și a injustiției", caracterizează întreaga operă a lui Herbert Read.

În prefața acestei culegeri, Read mărturisea eclectismul gîndirii sale, în sensul încercării de a acorda diferite direcții ale filosofiei moderne cu propriul său sistem estetic, în scopul recunoașterii actului de creație ca un act de cunoaștere. Arta este, pentru Herbert Read, un element ordonator, care „din haosul fără formă al pietrelor și al lemnelor, din lumea obiectelor utile care au fost cele dintîi unelte ale omului primitiv, a plăsmuit forma... și a creat, astfel, frumosul".

Eseul care dă titlul întregii culegeri (publicat în 1960) oferă, de fapt, cheia viziunii lui Read. Arta se definește în momentul în care se depășește necesitatea imediată, cînd se dobîndește „libertatea actului creator", înțelegîndu-se prin aceasta desprinderea de orice constrîngere exterioară. Concluzie care ar suna, bineînțeles, straniu în complexul gîndirii sale (care urmărea, în esență, să stabilească tocmai raporturile artei cu lumea în mijlocul căreia a fost creată), dacă n-am recunoaște aici ecourile filosofiei bergsoniene, captate fie direct, fie prin intermediul altor gînditori din școala celui care a scris *Evoluția creatoare*. Dar ceea ce mi se pare și mai semnificativ e că, pe parcursul întregului eseu (poate mai mult, al întregii opere a lui Read), acestei concepții bergsoniene i se opune în permanență ideea că arta este un produs *conștient* al omului, destinat să transmită un mesaj. Originea artei coincide, pentru Herbert Read, cu originea conștiinței, a rațiunii umane. Ceea ce, de altminteri, determină, în cursul analizelor concrete cărora el supune opere de artă sau chiar curente artistice întregi (precum, mai ales, în cele două *Istorii* ale artei moderne, a picturii și aceea a sculpturii), apariția unor contradicții în gîndirea esteticianului. El nu poate susține, în aceste cazuri, ideea *gratuității* actului artistic, pe care o formulase, nu o dată, mai cu seamă în scrierile sale de tinerețe; conținutul rațional al actului de creație se relevă în

scopul declarat sau implicat al operei de artă, în funcția ei de modelare a conștiinței sociale. În același timp, Read a fost unul dintre cei dintîi esteticieni care au înțeles și au comentat fenomenul de pătrundere a artei în viața cotidiană a cetății, așa cum o preconizase *Bernhaus*-ul.

Într-unul dintre cele mai pătrunzătoare eseuri cuprinse în acest volum, *Amiază și noapte întunecată*, dedicat lui Ortega y Gasset, Herbert Read afirmă tocmai acest *umanism* al celor mai de seamă artiști ai epocii moderne; un umanism care condamnă absurdul civilizației înclinate să supună existența omului unor norme rigide, un umanism care propune idealul unei civilizații raționale, întemeiată pe aspirația de a împlini nevoile spirituale ale omului. Contestînd ideile lui Ortega referitoare la arta modernă, Herbert Read se declară, semnificativ, de acord cu punctul de vedere al filosofului spaniol care susținea idealul unei arte active, opusă pasivității, „wertherianismului lipsit de vlagă" pe care i-l reproșa (nu întru totul pe drept, după părerea mea) lui Goethe. Concepția lui Herbert Read despre necesitatea *afirmării* unor idealuri este, mai presus decît oricare alta, definitorie pentru întreaga lui gîndire.

Utopismul său (pe care, întru totul justificat, Argan îl punea în relație cu tradițiile moralismului din veacul luminilor) a însemnat, firește, o atitudine de neadeziune la normele sociale impuse de civilizația cunoscută de el. Ceea ce s-a crezut că echivalează cu respingerea *de plano* a politicii s-a dovedit a fi, în realitate, o condamnare a politicianismului, de vreme ce, în 1943, el acuza pe politicieni de dezlănțuirea războiului și propunea elaborarea unui program de cultură, menit să unească „energiile Europei", să realizeze o „comuniune a tuturor oamenilor de pe acest continent sfîșiat". Arta nu se desparte nici ea (Read o proclamă în *Amiază și noapte întunecată*) de întregul destin al lumii moderne; ea este „legată de dezvoltarea economică și socială a timpului", împărtășește acele „elemente de revoltă și de disoluție, de violență și de fragmentare, de distrugere și de reconstrucție" ce caracterizează viața Europei occidentale.

E drept că și aici Read revine la concepția lui fundamentală, aceea a dihotomiei artei, înțeleasă deopotrivă ca un act al rațiunii („amiază luminoasă“) și al inconștientului, al intuiției („noapte întunecată“) ; dar el nu o face pentru a afirma superioritatea celei din urmă. Dimpotrivă, respingînd teoriile conform cărora „umanismul ar fi fost propriu numai unora dintre epocile istoriei“, el afirmă permanența idealului umanist care, sub o formă sau alta, cu intensități — e adevărat — diferite, înnobilează cultura tuturor vremurilor.

Arta aparține atît de profund personalității umane încît eseul din 1959 (care figurează în culegerea de față) este intitulat *Semnificația biologică a artei*. Din nou, Read recunoaște necesitatea unei cărți care să se împlinească în perspectiva măsurii umane a tuturor lucrurilor. Anxietatea — care, după opinia lui, „motivează crima și violența“ — trebuie contrabalansată de certitudinile dăruite de artă, de cultură, de legile logice ale frumosului. Dar, mai presus de toate, artiștii și oamenii de știință pot contribui la edificarea unei lumi a securității individului, a unei lumi ferite de „amenințarea războiului nimicitor“. Acest filosof al artei care a crezut cu neabătută fermitate că forma este definitorie pentru expresia artistică, observa — în 1964, într-o conferință ținută la Kassel și cuprinsă în acest volum, sub titlul *Dezintegrarea formei în artă* — că, dacă dispariția formei nu poate fi decît un fenomen efemer, împrejurările sociale care au generat-o se produc „cu o intensitate crescîndă, amenințătoare“. Elocvent, însă, pentru eclectismul gîndirii lui Read e faptul că, în patetica demonstrație a necesității unei culturi care să răspundă cu adevărat aspirațiilor unei umanități dornică de frumusețe, el conferă numai artei posibilitatea de a restabili o scară a valorilor reale, deși recunoaște că ierarhiile logice au fost răsturnate nu numai de ezitările ivite în complicata operație de discernere a prostului-gust de ceea ce reprezintă creația autentică.

Din acest punct de vedere, semnificativă este concepția despre originalitate pe care Herbert Read o formulează în tradiția lui Van Gogh, de pildă : ea nu trebuie confundată cu capaci-

tatea de a spune *altfel* un lucru știut (ceea ce ar echivala cu meșteșugul artistic concret), ci se cuvine a fi recunoscută în puterea de a descoperi un element nou al lumii exterioare sau al celei lăuntrice a artistului. „Geniul — spune Read, citîndu-l pe Wordsworth — este introducerea unui element nou în universul intelectual." Din această perspectivă, luminează el conceptele tradiționale ale *frumosului* și *urîtului* pe care arta ultimelor secole le-a reinterpretat adesea. Contestînd valoarea obiectivă a opoziției romantice (reluată, într-un fel sau altul, de teoriile mai recente), Herbert Read visează la o sinteză a sentimentului și a ideii în cuprinsul expresiei artistice. Sinteză cu atît mai amplă, cu cît — așa cum crede Read — omul modern este intens solicitat de imaginile unei lumi neliniștite, în care știința introduce proiecția unor cifre abstracte, a unor ecuații prea complexe „pentru a mai sugera realitatea", iar arta asistă la pulverizarea formei. Fără îndoială, se poate replica, în acest timp al zborurilor prin spații, că tocmai aceste abstracțiuni ale cifrelor au făcut posibilă lărgirea orizontului de cunoaștere al omului, că alte zone ale lumii sensibile au fost cuprinse de simțurile lui. Că arta, încercînd a tălmăci sentimentele unei întregi umanități care asistă — tulburată — la uimitoarele învolburări ale distanțelor (nebănuite în anul în care Read își publica eseul), aruncă astăzi punți spre lumea „abstracțiunilor" științei pe care le integrează în expresia estetică. Ceea ce, însă, nu modifică esența problemei asupra căreia medita Herbert Read, cu aproape un deceniu în urmă: există primejdia, în cuprinsul unei arte care urmărește numai obiectivarea lumii interioare a artistului, fără să încerce a o echilibra prin asimilarea unor imagini ale universului exterior (echilibru pe care Read îl reclamă adesea), de a rupe legăturile cu lumea concretă.

Chiar dacă fenomenul nu se produce în detaliu așa cum și-l imagina Read (pentru că îi lipseau elemente puse la îndemînă abia de știința și de arta ultimilor ani), el reprezintă o realitate pe care au semnalat-o, după aceea, mulți critici de artă.

În ultima vreme, opera lui Herbert Read a devenit mult mai familiară cititorului român. Ea mijlocește un contact cu ideile unui intelectual care (folosind tot o definiție a lui Giulio Carlo Argan) concepea cultura ca pe o formă a luptei „celui ce veghează împotriva somnului; a curajului împotriva fricii: a luminii împotriva coșmarului". Volumul de față contribuie, fără îndoială, la înțelegerea mai precisă a ideilor (și a paradoxurilor) în concepția celui care a proclamat statornic idealul unei arte și a unei culturi destinate omului și aspirațiilor sale cele mai nobile.

Prin mijlocirea acestei cărți, figura unui umanist adevărat al veacului al XX-lea, afirmînd primordialitatea rațiunii în actul creației artistice, se conturează mai precis în ochii noștri.

DAN GRIGORESCU

PREFAȚĂ

ACEST volum constituie încă o dovadă a constantei mele căutări după un principiu social, la drept vorbind biologic, în artă. Arta are o mulțime de funcțiuni, cele mai multe din ele îndeajuns de evidente și încîntătoare. Persistența ei ca activitate obștească, din timpul celor mai vechi mărturii ale civilizației pînă în epoca noastră dezordonată, ar părea să indice un rol esențial în dezvoltarea omului. Că un astfel de rol nu este pur figurativ, ci activ în izvoarele cele mai adînci ale cunoașterii, este evident pentru fiecare mare filosof de la Platon la Cassirer. Arta reprezintă capacitatea dată omului de a separa o formă din haosul învolburat al senzațiilor sale, și de a contempla această formă în unicitatea ei. Cum apare însă o astfel de capacitate ? În ce moment din evoluția conștiinței umane s-a ivit forma, printr-o misterioasă alchimie, din indiferența sau indeterminarea perceptuală ? Henry Focillon, singurul care s-a aventurat în acest domeniu al esteticii esențiale, sugerează că viața însăși este un creator de forme și, într-adevăr, în acest sens nu există nici o deosebire între viață și artă. „Viața este formă, iar forma este modalitatea vieții. Relațiile care leagă între ele formele din natură nu pot fi pur întîmplătoare, și ceea ce numim «viață naturală» este de fapt o relație între forme, atît de inexorabilă încît, fără ea, această viață naturală n-ar putea să existe. Același lucru se întîmplă și cu arta. Relațiile formale

dintr-o operă de artă și cele dintre diverse opere de artă constituie o ordine și o metaforă pentru întregul univers.“ [1]

Formularea pe care o dau eu acestui adevăr nu va fi atît de metaforică, nici atît de elocventă ca cea a lui Focillon, dar cred că scopul meu este același — să identific arta cu însăși forța vieții, în măsura în care această forță realizează în conștiința umană statornicirea ființei. Această ultimă expresie amintește de metafizica lui Heidegger, cum pe bună dreptate ar putea să se amintească, deoarece și el, în măsura în care sînt în stare să-i înțeleg gîndirea dificilă, atribuie artei aceeași funcțiune.

În general, intenția acestor cercetători ai subiectului, și a altora (aș fi putut să-i menționez pe Conrad Fiedler și Wilhelm Worringer, dar numele lor se vor ivi din cînd în cînd în textul meu) este de a elibera arta de rolul secundar și la urma urmei trivial, atribuit ei de filosofia tradițională, și de a o face principalul instrument al cunoașterii realității.

Unele din aceste eseuri sînt indirect îndatorate operei a doi colegi (care sînt și prietenii mei). Primul este Lancelot Law Whyte, fizician care a susținut într-o serie de cărți și conferințe că *natura este esențialmente formatoare* — că un singur „principiu unitar“ sau „tendință ordonatoare“ se manifestă în fizică, biologie și psihologie. Whyte ar extinde același principiu la sfera artei, discriminarea estetică fiind prima manifestare conștientă a principiului unitar în artefactele omenești.

Cel de al doilea coleg este Adrian Stokes, un cercetător al artei cu o excepțională cunoaștere a psihanalizei. În cinci cărți înrudite, publicate în ultimii zece ani, Stokes, aplicînd teoriile psihanalitice ale Melaniei Klein, a demonstrat că impulsul de bază în creația artistică este căutarea coerenței sau a clarității formei, și că acest impuls este o încercare subconștientă de a restabili sau reconstitui unitatea armonioasă a relației elementare mamă-copil. Aceasta este o formulare foarte simplificată

a unei teorii oarecum complicate, deoarece ceea ce se reconstituie nu e atît o legătură emoţională cît o înţelegere senzuală a ceea ce se numeşte obiectul în totalitate, obiectul în totalitate fiind o amintire inconştientă a sînului mamei.

Propria mea abordare a subiectului, se va vedea, este mai eclectică, dar dovezile ce provin din aceste două direcţii cu totul deosebite se vor adăuga abordării mele proprii distincte.

Cele mai multe din eseurile adunate aici au fost publicate mai înainte în diverse reviste, aşa cum se indică în nota de subsol de pe prima pagină a fiecărui eseu. Aş vrea să-mi exprim gratitudinea faţă de redactorii acestor reviste pentru ospitalitatea paginilor lor. De asemenea, ţin să mulţumesc membrilor consiliului de administraţie al Centrului de Studii Superioare de la Universitatea Wesley (Middletown, Connecticut) pentru posibilitatea care mi-au dat-o, în timpul perioadei de funcţionare ca cercetător ştiinţific la acel Centru, să scriu unele din aceste eseuri şi să revizuiesc restul.

Decembrie 1964 H. R.

I

ORIGINALITATEA

Originalitatea nu este străduința de a ne deosebi de alții, de a da la iveală ceva cu totul și cu totul nou ; ea este puterea de a înțelege (în sensul etimologic) originea, propriile noastre rădăcini cît și ale lucrurilor.

MAX RAPHAEL

„NIMIC nou sub soare", — cît de des auzim această zicală rostită poate cu scopul de a consola pe cei lipsiți cu desăvîrșire de darul descoperirii sau, și mai probabil, pentru a descuraja căutarea adevărurilor ce ar putea să ne tulbure automulțumirea ! Zicala este atît de convenabilă, încît Sir Thomas Browne n-a inclus-o în cartea sa *Pseudodoxia Epidemica sau Erorile comune (Vulgar Errors)*, după cum nici Charles Lamb în ale sale *Sofisme populare (Popular Fallacies)*. Din antichitate și pînă în zilele noastre a intrat în obiceiul filosofilor și moraliștilor să se încrunte ori de cîte ori este vorba de inovație în religie sau în artă. Numai în știință și în tehnologie inovația sau invenția au fost recunoscute ca un principiu al vieții însăși.

Și totuși dorința inconștientă de noutate este unul din cele mai puternice impulsuri ale bărbatului sau ale femeii de rînd : dorința de mode noi în îmbrăcăminte sau mobilă ; de bucate necunoscute sau de peisaj exotic. Și oare instinctul de procreare nu este expresia unei dorințe pentru cel mai original dintre toate lucrurile, o nouă ființă omenească, un membru identificabil al speciei și nu (ne rugăm noi) o dublură a noastră sau a oricărui altcineva ?

Mă voi ocupa în această carte mai ales de problema originalității în artă, dar analogia de ordin biologic nu

---

Sewance Review, LXI, 1953.

este lipsită de semnificație. Ni se spune că pornirea cea mai de seamă în evoluția regnului animal este nevoia speciei de a se reproduce și, cu toate că o specie se poate împărți, sub influența selecției naturale, în subspecii, diferențiindu-se astfel de sine însăși, procesul este explicabil prin referire la factori materiali : deosebirea de categorie se transformă într-un imens, dar calculabil număr de deosebiri de grad. În afară de o înlănțuire de cauze și efecte materiale căreia îi spunem selecție naturală, nu există aici, în sensul pe care îl atribuim noi cuvîntului, nici un fel de originalitate. Dar știința evoluției a mai descoperit, pe lîngă selecția naturală, apariția accidentală a „monștrilor" sau a mutațiilor întîmplătoare care duc uneori la nașterea a ceea ce biologul american Goldschmidt numește un „monstru promițător"[1], o anomalie imprevizibilă și nesupusă calculului, un lucru nou, proaspăt creat și care, într-un mediu favorabil, se poate statornici. Nu trebuie să insistăm, însă, asupra acestei analogii, deoarece monstrul promițător al evoluției nu numai că este foarte rar dar, cîteodată, el este degenerat sau ultimul animal dintr-o serie fără urmași.

Originalitatea în evoluția intelectuală — și în mod particular în istoria gîndirii unui ins — are o semnificație mult mai mare decît o poate sugera această analogie. Principala utilitate a mărturiei biologice constă în a arăta că fenomenul originalității nu este nefiresc, străin naturii lucrurilor.

Este momentul să formulăm o definiție preliminară a ceea ce înțelegem prin originalitate în procesele intelectuale și, mai ales, a ceea ce se înțelege prin originalitate în artă. Este originalitatea o calitate generală care poate fi izolată și astfel definită, sau, mai degrabă, un eveniment imprevizibil de care legăm speranțe fără a-l putea chema ?

Răspunsul adecvat la aceste întrebări ar implica o lungă incursiune în psihologie și mai ales în psihologia artistului. Pentru a evita acest lucru, voi recurge la una sau două metafore cu credința că ele îmi vor exprima

gîndul într-un mod mai eficace decît o analiză științifică. Poate că nu e vorba decît de o singură metaforă, dar voi compara felul în care a fost tratată ea de către un poet chinez din secolul al IV-lea și de un pictor elvețian din secolul al XX-lea. Poetul chinez este Lu Chi. El a scris un poem în proză despre arta literară, *Wen Fu,* care a fost tradus, însoțit de un comentariu, de către profesorul E. R. Hughes [2]. Este un document fascinant, de numai 15 pagini în traducerea englezească, dar de o claritate și o concizie care fac de rușine știința modernă. Nu cred ca psihologia occidentală să fi dat ceva în plus, ca valoare, în explicarea procesului artistic.

La sfîrșitul poemului, Lu Chi ajunge la problema inspirației și voi cita paragraful așa cum a fost tradus de profesorul Hughes :

1. Cît privește interacțiunea dintre stimul și răspuns, interferența dintre flux și blocarea fluxului,
2. apariția lor nu poate fi împiedicată, dispariția lor nu poate fi oprită ;
3. lucruri tainice dispar ca umbrele și, ca ecourile trezite, se reîntorc la viață.
4. Din izvorul naturii vine iluminarea. Unde sînt, atunci, dezordinea și absurditatea ?
5. Țîșnește gîndul din suflet, un izvor de cuvinte se află pe buze și dinți :
6. dezlănțuire de mlădițe plăpînde ce se înghesuie într-o abundență nediferențiată din care numai mătasea și penelul pot alege [3]
7. un model înnobilat pentru a satisface ochiul, o muzică îndepărtată copleșind totuși urechea.

Este aici imaginea unui proces cu dublu sens, flux și reflux, cu o alternanță asupra căreia poetul sau pictorul nu au nici un control. Sursa este ascunsă în subconștient

şi fluxul este eliberat nu de voinţă, ci de natură, adică de atingerea unui anume grad de promptitudine, atenţie sau maturitate. Există un tratat despre arta japoneză a tragerii cu arcul [4], care intră în detaliile acestui subiect, susţinînd că momentul cel mai greu de realizat la tragerea cu arcul este tocmai această aşteptare a eliberării fireşti a corzii, moment ce vine cu seninătate şi detaşare, în absenţa totală a efortului. Fluxul inspiraţiei începe exact în acelaşi fel şi aduce cu el, aşa cum spune Lu Chi, un izvor de cuvinte pe care poetul le află în chip neaşteptat pe buzele şi pe dinţii săi. Acum urmează etapa finală şi, probabil, cea mai importantă din procesul artistic. Poetul trebuie să aleagă în această abundenţă nediferenţiată, adică să se hotărască pentru un model care încîntă simţurile — imagini ce satisfac ochiul, muzică ce copleşeşte urechea — iar acest lucru el îl realizează cu uneltele meşteşugului său, cu penelul pe mătase sau, am spune noi, cu pana pe hîrtie. În această etapă este necesar talentul, ceea ce Lu Chi numeşte „regulile exprimării şi structurarea muzicală a scrisului".

În tratatul lui Paul Klee despre arta modernă [5], aproape tot atît de scurt şi de pregnant, găsim o imagine asemănătoare. Crearea unei opere de artă este comparată cu creşterea unui arbore cu rădăcinile în pămînt şi coroana în aer. Dinspre rădăcinile ramificate ale copacului seva se revarsă ca un flux înspre trunchi, simbolizînd artistul care îşi modelează, din toată această revărsare, viziunea ce se desface şi se desfăşoară cum se desfăşoară coroana din trunchiul arborelui. Din nou imaginea fluxului, a unui flux care alternează după anotimp, fără efort conştient, dar în imaginea lui Klee avem în plus ideea transformării, ideea că arta nu este o reflectare în oglindă a unei realităţi date, ci transformarea unui element (cu rădăcinile ascunse în subconştient) într-un alt element (conştientizat în timp şi spaţiu). Artistul este doar o albie a cărei singură funcţiune este de a conduce forţele naturii în formele artei.

Metafora lui Klee este aproape aceeaşi cu a lui Lu Chi şi la prima vedere s-ar părea că nici una din ele nu lasă mult loc pentru ceea ce ar putea fi numit originalitate. În ambele metafore rolul artistului pare a fi pasiv — o albie sau o conductă prin care forţele curg dintr-un domeniu al realităţii în alt domeniu al realităţii sau, în termeni de psihologie, de la subconştient la conştient. Acesta este probabil punctul cel mai subtil care trebuie sesizat în discuţia noastră ; mă refer la deosebirea dintre un eveniment de care artistul este responsabil în mod conştient şi unul în care artistul este un instrument pasiv. Noi nu atribuim moaşei crearea copilului pe care-l aduce pe lume ; există oare vreun motiv în plus pentru a atribui artistului crearea operei de artă pe care el o naşte în mod spontan, producerea gîndului ce ţîşneşte din suflet ?

Metaforele noastre riscă să devină oarecum confuze, deoarece artistul îşi este sieşi moaşă. Dar oare el a conceput copilul pe care-l aduce la viaţă ? După Lu Chi şi Klee, nu ! „Poziţia sa este umilă, spune Klee, iar frumuseţea coroanei nu este frumuseţea sa. El este doar un canal.“ „Acest lucru care este în mine, strigă Lu Chi, dar pe care nici unul din eforturile mele nu-l poate ucide.“ „Starea-lucrului-de-a-fi-în-mine“ este, după profesorul Hugues, transpunerea literală. „Pentru ce de atîtea ori îmi dezmierd pieptul gol din milă pentru mine însumi ? Atît de neştiutor sînt de ceea ce face să se deschidă şi să se închidă uşa !“ Cred că atît Lu Chi cît şi Klee admit că ceea ce vine din subconştient n-a fost văzut niciodată mai înainte, şi în acest sens el este original ; dar acest lucru nu corespunde cu ideea noastră modernă despre subconştient ca un depozit de experienţe şi instincte, individuale şi colective, refulate. Mai există posibilitatea, în orice caz în explicarea de către Lu Chi a procesului artistic, ca originalitatea să apară o dată cu tratarea conştientă a materialului eliberat din subconştient, în procesul judecării şi discriminării, al „structurării“ materialului. Supuşi dar acestor condiţionări ce vor fi re-

luate în cursul discuţiei noastre, se pare că am ajuns la o definiţie preliminară a originalităţii, definiţie care, admiţînd fenomenul originalităţii ca obiect concret sau eveniment explicit, refuză să acorde artistului vreun merit, exceptînd poate o oarecare îndemînare obstetrică. Fără îndoială, nu acesta este sensul acceptat al termenului, deoarece, în accepţia modernă, originalitatea este înţeleasă ca un dar unic, o însuşire a unei persoane de un tip cu totul special.

Această concepţie modernă despre originalitate începe cu mişcarea romantică. Goethe şi Schelling, Kierkegaard şi Coleridge au vorbit adesea despre natura spontană a oricărei înţelegeri a adevărului şi mai ales despre natura spontană a oricărui act de creaţie în artele frumoase. Bineînţeles, aşa cum am şi remarcat, spontaneitatea în sine nu este o garanţie a originalităţii ; este de ajuns să avem în vedere operaţiile spasmodice ale memoriei, adică, recuperarea tocmai a ceea ce nu este original, pentru a înţelege necesitatea căutării altei trăsături distinctive. Din acelaşi motiv am înlăturat şi subconştientul ca sursă de originalitate ; nu nummai că subconştientul, aşa cum îl definesc psihanaliştii, este un rezervor de experienţe trecute şi uitate, dar arta şi gîndirea, în măsura în care sînt originale, reprezintă produse ale proceselor conştiente. „Arta, după cum spune Vivante [6], departe de a fi nonconştientă, este o cucerire a conştientului (o discriminare, după Lu Chi). Ori de cîte ori intrăm în domeniul artei, impresiile noastre obscure devin inteligibile şi tocmai acest lucru ţine de esenţa creaţiei artistice.“ În ciuda caracterului lor stimulator şi a interesului pe care-l prezintă, acele forme ale artei moderne care se bazează pe proiecţia automată a viselor şi a imaginaţiei nu sînt, în sensul propriu al cuvintelor, nici creatoare, nici originale. Nu condamn, aşa cum se va vedea pe măsură ce voi continua, toate operele de artă care au fost produse între cele două războaie ca manifestări ale suprarealismului. Dimpotrivă, cred că acum ne aflăm în situaţia de a distinge între ceea ce rămîne plicticos pentru că a

fost automat și neinhibat, și ceea ce rămîne încă interesant întrucît a reprezentat o revelație originală. Indiscutabil, artiștii înșiși n-au știut întotdeauna cînd se aflau angajați într-o cucerire a conștientului, sau cînd exploatau doar subconștientul sau, mai degrabă, cînd lăsau liberă „dezlănțuirea mlădițelor plăpînde". În primele picturi ale lui Chirico, de exemplu, și în general în opera lui Paul Klee, devenim conștienți de „un model înnobilat pentru a satisface ochiul", dar eu nu găsesc aceeași valoare pozitivă în fanteziile arbitrare ale lui Salvador Dali.

Să încercăm să definim originalitatea ca un fenomen ce nu a existat înaintea unui moment specific în timp, și care este în acel moment adus la viață, „dezvoltat" de rațiune ca imagine sau eveniment. Dacă reacția de care devenim conștienți este materială sau imaterială, plastică sau conceptuală, operă de artă sau observație, lucrul acesta nu ne interesează pentru moment. Noțiunea de „aducere la viață" trebuie însă lămurită. Ea înseamnă mai mult decît crearea unei stări de conștiență în unul sau mai mulți indivizi. Într-un sens intuitiv sau mistic, noi putem fi conștienți de domeniul esențelor — idei, calități, atribute, care sînt prea universale pentru a fi localizate. Ele sînt „intangibile", dar nu inimaginabile. Ceea ce este necesar pentru a constitui originalitatea, este conversiunea esenței noționale într-un material concret și faptic — în cuvinte, de exemplu, sau în forme din lemn sau piatră, în suprafețe de culoare sau vibrații de sunet. Gîndirea poate fi originală, ea este întotdeauna originală, argumentează Vivante, dacă se ocupă cu realitățile, căci realitatea cuvintelor este esențialmente realitatea vieții. Noi ne dovedim sau ne-am dovedit în decursul a lungi perioade de timp simțul realității prin crearea unui simbol clar și adecvat — sunetele vocale, fixate de fapt în cuvinte — pentru fiecare experiență izolată și clarificată. Fiece cuvînt a fost cîndva o operă de artă originală, sau parte dintr-o structură vocală complexă care a însemnat o operă de artă originală. Deși rar, mai creăm încă unele cuvinte originale, nici unul totuși cu in-

tensitatea magică pe care le-au dat-o strămoșii noștri primitivi. Poetul rămîne, cu toate acestea, cel care poate folosi cuvintele cu o funcţiune magică, în general prin combinarea lor în așa fel încît să servească drept simboluri descriptive pentru noi intuiţii, noi emoţii, zone mai largi ale conștientului. În acest sens definea Hölderlin poezia ca „statornicire", ca posibilitate de a da realitate și substanță intuițiilor și emoțiilor omenești prin actul *denominării*. „Ceea ce rămîne este statornicit de către poeţi." [8]

Poetul poate fi un creator de cuvinte noi — Shakespeare a adăugat limbii cîteva cuvinte noi, iar Coleridge și mai multe —, dar ceea ce inventă el este mai adesea un sens nou. Poetul schimbă înțelesul unui cuvînt existent, sau creează un înţeles nou printr-o combinație de cuvinte neobișnuită. Și aici este, așa cum spunea Owen Barfield, „unul din punctele fixe prin care talentul, *originalitatea* unui poet intră în lume mai întîi". Citez în continuare din acest critic pe nedrept neglijat :

> „Se va obiecta poate că această insistență asupra sensurilor cuvintelor izolate este o manieră preţioasă și diletantă de a face critică. De fapt însă (sentenţios cum și trebuie să sune), adevărul stă tocmai invers. Cuvintele ale căror sensuri sînt relativ stabile și consolidate, cuvintele care pot fi definite — adică cele care sînt folosite exact cu aceeași conotație de către vorbitori deosebiți — sînt *rezultante, lucruri devenite*. Aranjarea și rearanjarea unor astfel de termeni univoci într-o serie de afirmaţii este funcţia logicii, al cărei obiect este elucidarea și eliminarea erorii. Poeticul nu are nimic de-a face cu aceasta. El se poate manifesta numai ca *sens proaspăt;* el operează esenţialmente *în interiorul* termenului particular pe care îl creează și-l re-creează prin magia noilor combinaţii... Astfel, relaţia poetului cu termenii este aceea de creator. În această creare a termenilor — indiferent dacă rezultatele sînt durabile sau trecătoare — putem ghici poeticul însuși." [9]

Întreaga mea demonstrație ar putea să fie dusă la acest nivel lingvistic numai dacă ne-am putea bizui pe posesia comună a unui sănătos simț al funcției magice a cuvintelor în poezie. Dar nici un material folosit de omenire în scopuri creatoare nu a ajuns atît de depreciat ca limbajul. El este acum o îngrămădire informă, din care poezia poate fi distilată numai prin procese oarecum complicate. Într-adevăr, poezia se bazează astăzi, într-o măsură considerabilă, pe ceea ce s-ar putea numi forța vizuală ; ea este descărcarea electrică ce are loc atunci cînd două sau mai multe imagini opuse dar în raporturi între ele sînt puse alături :

Rat's coat crowskin, crossed staves
In a field
*Behaving as the wind behaves...**

Prin imaginile pe care le semnifică cuvintele, magia este evocată, ea nefiind însă transmisă prin cuvintele înseși. Cuvintele de tipul „piele de cioară“ sînt originale în măsura în care un cuvînt poate fi original în vremea noastră, adică nefamiliare. La origine, însă, fiece cuvînt era original, folosit pentru prima oară și adoptat de o comunitate de ființe omenești ca simbol magic. O limbă străină mai poate fi magică pentru noi, cum se întîmplă atunci cînd ascultăm o poezie sau un spectacol de operă într-o limbă necunoscută. *Vulgata*, așa cum e folosită în ritualurile religioase, e posibil să mai aibă ceva din această atracție magică, deși sensul cuvintelor este vag înțeles, sau poate tocmai din această cauză, sau poate pentru că sensul nu e destinat a fi înțeles printr-o lectură superficială. Un european modern, arată Owen Barfield, „poate să-i citească pe Platon și Aristotel din scoarță-n scoarță, să scrie cărți chiar despre filosofia lor și asta

* Blană de șobolan, piele de cioară, încrucișate doage / În cîmp / Purtîndu-se așa cum se poartă vîntul.....

fără a înțelege o singură frază. În afară de cazul în care are destulă imaginație și destulă forță de a se detașa de sensurile stabilite sau de schemele de gîndire ale propriei lui civilizații care să-i permită sesizarea sensurilor termenilor fundamentali — de fapt în afară de cazul în care are forța nu numai de a gîndi, ci și de *a nu gîndi* — el, pur și simplu, va reinterpreta, în termenii cugetării ulterioare, ceea ce spun cei doi filosofi. Dacă nu face nimic altceva decît să caute a deduce sensul unor termeni ca *arche, logos, psyche, dynamis* etc., din contextul general, dacă nu e în stare *să simtă,* mai degrabă, felul în care acești termeni *au luat ființă din natura esențială a conștiinței globale grecești,* poate să citească pagini peste pagini de tipărituri grecești, să fie încîntat de ele, dar nu va cunoaște nimic mai mult decît umbra sensului din limba greacă.“ [10]

Atunci cînd începem să evaluăm la primul contact calitatea poeziei străine, în special a celei latine și grecești, cuvintele au o însușire magică, chiar dacă o numim altfel. Mathew Arnold vorbea despre „noblețea“ limbii lui Homer, despre „o strălucire absolut seducătoare“; poezia sa, spunea el, are „liniile pure ale orizontului ionian, transparența lichidă a cerului ionian“.

Astfel de metafore nu sînt evocate prin conotațiile logice ale cuvintelor, ci prin faptul că ele, cuvintele, sînt folosite cu prospețime originară, adică, ca atunci cînd au fost inventate la început. Este și marea calitate a lui Shakespeare: el dă impresia că folosește cuvintele pentru prima oară sau, în orice caz, pentru prima oară într-un anume context. Aceasta este, cum se spune, originalitatea sa.

In such a night as this,
When the sweet wind did gently kiss the trees
And they did make no noise, —
In such a night

Stood Dido with a willow in her hand
Upon the wild sea banks, and waft her love
To come again to Carthage, *

Cuvintele dintr-un astfel de pasaj sînt simple, cea mai mare parte monosilabice. Și doar „Dido“ și „Cartagina“ introduc o notă exotică. Originalitatea, originalitatea lui Shakespeare, constă în combinarea muzicală a acestor sunete comune, în jocul subtil al aliterației, al corespondențelor vocale, al ecourilor consonantice ; putem analiza magia și eticheta cu termenii noștri tehnici grosolani, elementele constitutive ale ei, dar prin aceasta nu explicăm actul de discriminare sau de discernere care a adus cuvintele în această combinație particulară. Acest lucru nu poate fi explicat prin nici un fel de procedeu analitic, prin nici un fel de apel la tradiție sau educație ; secretul aparține mărcii unice a personalității lui Shakespeare, simțul său absolut pentru forma adecvată.

Să reflectăm pentru o clipă asupra însușirii opuse pe care o pot avea cuvintele, asupra banalității lor, a „uzării“ sau a efectului lor obosit. De astă dată le numim „clișee“, adică șabloane, cuvinte stereotipe, copii cărora le lipsește exact calitatea de unicitate sau originalitate.

Dușmanul cel mai mare al originalității este, probabil, *Zeitgeist*-ul, acel spirit infiltrat într-o țară care, într-o anume epocă, și-a silit artiștii de toate categoriile, în mod inconștient, să adopte un idiom comun, să renunțe la alegerea personală a limbajului. Sîntem obișnuiți astăzi, de exemplu, cu tipul următor de vers :

Out of this, out of the first incision
Of mortality on mortality, there comes
The genuflexion, and the partition of pain

---

* Într-o astfel de noapte,
În care vîntul îndrăgostit săruta ușor arborii
și nici un zgomot nu făceau aceștia,
Într-o astfel de noapte
Cu o ramură de salcie în mînă, Dido stătea dreaptă
Pe malurile sălbaticei mări, și semnala iubitului
Să se întoarcă iar la Cartagina,

Between man and God; there grows the mutual action,
The perspective of the vision.
Out of this, out of the dereliction
Of a mild morning, comes the morning's motive,
The first conception, the fusion of root and sky;
Grow's the achievement of the falling shadow,
Pain's patient benediction. *

Este un fragment dintr-o piesă de Christopher Fry [11], dar nu în mod nejustificat ați fi putut presupune că vine dintr-o piesă de T. S. Eliot. Eliot a intrat primul pe scenă cu acest idiom special, dar chiar așa fiind, nu găsesc nimic foarte personal în el (personalitatea lui Eliot se exprimă într-un alt tip de idiom din care am dat deja un exemplu). Dar *Zeitgeist*-ul este de obicei mai insidios decît acesta și nu-i recunoaștem vocea decît după ce ne-am îndepărtat mult de el. Astăzi, nu putem citi cu plăcere versurile lui Bowles sau Rogers, populare pe vremuri, și citim cu destul de puțină plăcere din Campbell ori Moore, sau din Southey ori Hunt; totuși, pe vremea lor (care a fost vremea lui Wordsworth și Coleridge, Shelley și Keats), ei păreau să reprezinte versul tipic, *influent* al epocii. „Cititorul, scria Coleridge în zilele sale de dezamăgire, trebuie să se familiarizeze cu stilul de compoziție general, care, pe atunci, era considerat poezie, pentru a înțelege și a-și explica efectul produs asupră-mi de *Sonete (Sonnets)*, de *Monodie la Matlock (Monody at Matlock)* și de *Speranța (Hope)* lui Bowles; pentru că este specific talentului original să devină din ce în ce mai puțin *șocant*, proporțional cu succesul său în perfecționarea gustului și judecății contemporanilor." [12] Citim astăzi Sonetele lui Bowles și ne întrebăm ce ar fi putut să fie „șocant" vreodată în ele;

* Din aceasta, din prima incizie / A mortalității în mortalitate, vine / Genuflexia și divizarea durerii / Între om și Dumnezeu; din ea crește acțiunea reciprocă, / Perspectiva viziunii. / Din aceasta, din abandonul / Unei dimineți blînde, vine mobilul dimineții, / Prima concepere, fuziunea dintre rădăcină și cer; / Din ea crește umbra în descreștere, /Binecuvîntarea răbdătoare a durerii.

iar dacă Bowles şi-a impresionat contemporanii ca „original“, atunci originalitatea este un lucru deosebit de ceea ce ne închipuim noi că ar fi.

Este, aşadar, originalitatea doar un contrast faţă de stilul tipic al unei epoci, destinat el însuşi să cadă la nivelul locului comun, pe măsură ce este acceptat de un public mai larg ? Aceasta ar putea fi o generalizare convenabilă, dacă n-ar exista acea deosebire între talentul care îşi păstrează strălucirea — aşa cum şi-a păstrat-o talentul lui Shakespeare —, şi talentul care, pur şi simplu, se ofileşte, aşa cum s-a ofilit cel pe care Coleridge îl găsea la Bowles. N-avem nevoie, totuşi, să-l comparăm pe Bowles cu Shakespeare ; el are un discipol în Coleridge însuşi. Ce a descoperit discipolul din ceea ce nu-i transmisese maestrul prin scris ?

Mare parte din poezia lui Coleridge nu se ridică, atît în ce priveşte sentimentul cît şi expresia, decît într-o măsură moderată deasupra celei a lui Bowles. Apoi, pe neaşteptate, pe spaţiul restrîns a doi sau trei ani, aripile îi sînt desfăşurate şi el atinge înălţimile Parnasului, scriind *Cîntecul bătrînului matroz (Rime of the Ancient Mariner), Christabel, Kubla Khan*. A devenit oare Coleridge, pentru un moment, mai inteligent, mai priceput în tehnica versului, discipol mai conştiincios al tradiţiei poeziei engleze ? Evident, nu. El a fost vizitat de o inspiraţie poetică, de o stare de spirit inspirată, în care cuvintele au venit aşa cum trebuie să vină şi „în care toate imaginile au apărut în faţa sa drept *obiecte*, paralel cu producerea expresiilor corespunzătoare, fără senzaţia sau conştiinţa efortului“. Aceasta este starea de inspiraţie, „iluminarea din izvorul Naturii“, şi tot aceasta este starea de creaţie ; dar, aşa cum descoperea Coleridge, ea nu înseamnă totul. Coleridge fu întrerupt de vizita unei persoane din Porlock, iar cînd se întoarse la pana şi la hîrtia sa, fluxul fusese blocat. Nu mai fu în stare să-şi redobîndească inspiraţia.

La acest nivel lingvistic, existenţa originalităţii este evidentă. Care este atunci acuzaţia împotriva ei ? Voi

examina două interpretări ale procesului de creație, una în sfera poeziei, cealaltă în sfera picturii. Se va vedea că ambele ajung să înlocuiască noțiunea de originalitate cu cea de dezvoltare sau tradiție, adică cu noțiunea unei evoluții neîntrerupte de vreo mutație, cu noțiunea unui control conștient al procesului de creație.

Voi începe cu punctul de vedere al lui T. S. Eliot, poet a cărui operă am folosit-o în ilustrarea temei mele; el se găsește în *Introducerea* sa *(Introduction)* la *Poeme alese (Selected Poems)* de Ezra Pound [13]. Nu este singurul loc în care Eliot discută problema. La drept vorbind, s-ar putea spune că toată opera sa critică se concentrează asupra relației dintre „Tradiție și talentul individual", pentru a repeta titlul unui eseu în care formulează, pentru prima oară, teza. Dar în acel eseu el s-a ocupat doar de generalități. În cazul lui Pound, T. S. Eliot avea în față sarcina de a apăra sau de a justifica un poet a cărui operă o admira mult, dar un poet pus sub acuzațiile de modernism, excentricitate și abuz de libertate, într-un cuvînt, de originalitate. Cum se puteau împăca lucrurile?

Mai întîi printr-un contraatac: „Versificația lui Pound este contestabilă pentru cei ce-i aduc obiecția de «modern», întrucît aceștia nu au suficientă educație (în poezie) ca să înțeleagă dezvoltarea". Modernismul lui Pound este o iluzie adică, sau, cel puțin, o neînțelegere. Dar să vedem cum își prezintă Eliot demonstrația.

„Poeții, spune el, pot fi împărțiți în poeți care dezvoltă tehnica, în poeți care imită tehnica și în poeți care o inventă. Cînd spun «inventă», continuă Eliot, aș folosi ghilimetele pentru că invenția, dacă ar fi posibilă, ar fi ireproșabilă. Termenul este inexact doar pentru că «invenția» este imposibilă. Vreau să spun că deosebirea între «dezvoltare» și «monstru», în poezie, este fundamentală. În sensul folosit în floricultură, există două tipuri de «monștri» în poezie. Unul este imitația dezvoltării, celălalt — imitația unei idei de originalitate. Primul este un loc comun, un produs nefolositor al civilizației, al doilea este potrivnic vieții."

Mă opresc aici pentru a atrage atenția că Eliot nu pare să fi auzit de „monstrul promițător" al savantului evoluționist. Dacă există monștri promițători în viață, nu pot exista și în literatură ?

Eliot continuă : „Poezia, care este originală în mod absolut, este proastă în mod absolut ; ea este «subiectivă» în sensul rău, fără nici o legătură cu lumea la care apelează.

Cu alte cuvinte, originalitatea nu este, în nici un caz, o simplă idee în critica poeziei. Adevărata originalitate este pur și simplu dezvoltare ; iar dacă este o dezvoltare autentică, ea poate apărea în cele din urmă atît de *inevitabilă*, încît ne duce aproape la negarea oricărei însușiri de «originalitate» a poetului. Acesta a făcut doar lucrul ce urmează în mod necesar."

Descopăr un anume echivoc în întrebuințarea, aici, a formulei „ce urmează în mod necesar". Trebuie să presupunem sau că T. S. Eliot era un materialist dialectic pentru care fiecare eveniment este o verigă dintr-un lanț cauzal, sau că „lucrul ce urmează în mod necesar", deși imediat după un lucru anterior, este un lucru oarecum diferit. Dar, dacă este oarecum diferit, în măsura aceasta și este el original.

Eliot continuă prin a sugera că „originalitatea lui Pound este veritabilă, prin faptul că versificația sa reprezintă o dezvoltare logică a versului predecesorilor săi englezi". Din nou trebuie să întreb dacă o dezvoltare „logică" este o dezvoltare deterministă, sau admitem o logică „simbolică", mai puțin rațională ? „Confundăm sub același nume, spune Eliot, pe cei ce sînt revoluționari, întrucît ei dezvoltă în mod logic și pe cei ce sînt «revoluționari» pentru că inovează în mod ilogic." Și adaugă : „Este *foarte* greu să discriminezi, în orice moment, între aceste două categorii". Aceasta seamănă cu distincția pe care o fac comuniștii între revoluționarul adevărat și un deviaționist „de stînga". Probabil că în esență este aceeași distincție, deoarece nu există om mai „logic" în teoria evoluției decît marxistul ortodox.

Eliot conchide în discutarea acestei probleme, afirmînd că „Pound este, de multe ori, mai »original«, în sensul cel bun, atunci cînd este cel mai »arheologic«, în sensul obişnuit... Unul din meritele cele mai evidente ale originalităţi autentice a lui Pound este... reînsufleţirea în opera sa a poeziei pronvensale şi a Italiei de odinioară... El este mult mai modern, după părerea mea, atunci cînd se ocupă de Italia şi Provenţa, decît atunci cînd se ocupă de arta modernă... Atunci cînd se ocupă de antichităţi, el extrage viaţa în principiile ei esenţiale ; cînd are de-a face cu contemporanii, observă, uneori, doar accidentalul...."

Se va observa că Eilot a deplasat baza demonstraţiei sale dinspre tehnică spre fond, de la versificaţie spre etică, de la un trecut esenţialmente viu, la un prezent neesenţial. Aceasta îmi confirmă părerea că protestul împotriva originalităţii în artă este de obicei moral, sau politic, poate, şi că obiecţia morală sau politică este transferată în mod inconştient către metoda artistică. Aş fi ultimul care să nege că există în versul lui Pound un puternic element derivat, imitativ, şi, din punctul meu de vedere, iritant de arhaizant şi afectat. Dacă iau una din poeziile lui Pound, pe care o admir fără rezerve — *Canto 79*, de exemplu — găsesc urme din lectura eclectică a lui Pound în cîteva limbi, dar mai presus de ele, estompîndu-le şi combinîndu-le, dacă ar fi permis calamburul, găsesc o voce, un accent, o sensibilitate care sînt noi în literatură, un monstru promiţător, dacă a existat vreodată aşa ceva, care, mai ales în America, îşi multiplică specia.

Acum, să revin la discuţia despre originalitatea în artele plastice. Ea porneşte de la un scriitor care nu va fi suspectat de aceleaşi prejudecăţi morale ca Eliot-André Malraux, definit drept „romancier, colonel, estetician, socialist şi orgolios" [14]. În recenta sa carte, *Psihologia artei* [15], el a atacat problema estetică pe care o discutăm cu o energie proaspătă şi profund lămuritoare. În volumul al doilea al operei sale, Malraux dezvoltă teza că arta nu este imitaţie a naturii, ci a artei. Arta este, ca să

spunem așa, o specie independentă, împerechindu-se și înmulțindu-se izolat de alte specii ale activității umane. Se va vedea că există, în această teză, suficient loc pentru analogie biologică. Influențele sînt armonizate și un fel de lege mendeliană determină prin stadii genetice toate varietățile recunoscute ale stilului artistic. Un stil este definit ca „mijloc de re-formulare a lumii în termenii valorilor celui care îl inventă", dar „invenția" nu este același lucru cu „creația". Cariera fiecărui artist începe, după Malraux, cu o perioadă de ucenicie, de imitație servilă. „Faptul că nu un chip, oricît de frumos, îl lansează pe pictor în cariera sa, ci vederea unei picturi frumoase, nu micșorează emoția pe care această experiență i-o dă ; iar emoția care izvorăște din artă, ca toate emoțiile profunde, are o puternică dorință de a se eterniza."

Aceasta s-ar potrivi destul de bine cu concepția despre tradiție a lui Eliot, care este predominant tehnică : poetul sau pictorul este cel care *modifică* mijlocul de expresie moștenit de la înaintașii săi, nepermițîndu-și, însă, *să invente* noi mijloace. Învățăm meșteșugul scrisului sau cel al picturii exact așa cum dulgherul și zidarul și-l învață pe al lor, și doar atunci cînd îl stăpînim ne aventurăm să facem ceva original. Ce este însă acel ceva a cărui creare îi transformă pe anumiți meșteșugari în artiști ? La această întrebare, Malraux dă un răspuns care merge mai departe, cred eu, decît a cutezat Eliot vreodată. „Numesc artist, spune Malraux, pe acel om care creează forme, indiferent dacă a fost ambasador ca Rubens, muralist ca Gilbert de Autun, *ignotus* ca Maestrul din Chartres, decorator de manuscrise ca Limbourg, curtean ca Velazquez, *rentier* ca Cézanne, posedat ca Van Gogh sau vagabond ca Gauguin ; numesc meșteșugar pe cel care *reproduce* formele, oricît de mare ar fi farmecul — sau dexteritatea — meșteșugului său... Pictorii și sculptorii, ori de cîte ori au fost mari, au transfigurat formele pe care le-au moștenit și bucuria creatoare a celui care *inventase* pe *Cristul* din Moissac, *Regii* din Chartres și *Uta*, a fost deosebită ca natură de satisfacția simțită de tîm-

plarul de mobilă fină care tocmai terminase un scrin desăvîrşit."

Dacă ar fi să simplific teza lui Malraux, s-ar părea că în artă avem două elemente — pe de o parte *forma*, pe de altă parte, *valoarea*. În mod normal, formele sînt imitate, copiate, transcrise din generaţie în generaţie de către meşteşugari. Din timp în timp însă, se iveşte un tip special de meşteşugar, special întrucît el posedă o viziune particulară asupra lumii, un fel aparte de a vedea lumea, şi acest lucru duce la o modificare a formelor de expresie tradiţionale, la o *transformare*.

De fapt, Malraux nu e atît de naiv încît să afirme că artistul „exprimă valori", sau că *doreşte* să le exprime. Aceasta ar duce la erezia că formele ar fi o expresie logică a valorilor, determinate de intelect. Este cu totul evident că ele sînt, adesea, ilogice şi că descoperirea lor este accidentală. „În timp ce cea care caută este mintea, foarte des, cea care găseşte este mîna". Într-adevăr, artistul e adesea inconştient de descoperirea sa care se ascunde în fundalul tabloului ; or, aşa cum spune Malraux, descoperirea se face „pe de lături". Ea nu-i premeditată, *voluntară*. Schiller ajunsese de mult la concluzia că „crearea unui lucru nou nu e realizată de intelect, ci de jocul instinctului, dintr-o necesitate interioară". [16]

Se va vedea că ne reîntoarcem la individ, la unicitatea dispoziţiei intelectuale a artistului şi la intimitatea experienţei sale. Aici se iveşte dificultatea, deoarece ceea ce exprimă artistul atunci cînd este mai original nu e intimitatea sau trăsătura particulară a unei personalităţi. Pentru a lua unul din exemplele lui Malraux, nu există nici un fel de expresie a personalităţii individuale a sculptorului în *Cristul* din biserica din Moissac. Acesta se întîmplă să fie opera unui artist anonim, dar să transferăm disputa la un sculptor modern, la Henry Moore. Cunosc bine personalitatea şi sculptura lui Moore şi nu pot stabili vreo legătură între ele, în sensul unei echivalenţe expresive. Pot raporta, însă, această sculptură la anumite opere de artă specifice din trecut — la o figura

culcată din arta mexicană, la Michelangelo, la un tablou de Masaccio — și la anumite opere ale naturii — o piatră tocită, forma unui os, conturul unui lanț de munți. Acestea sînt entități formale și artistul ia o idee de la una, o idee de la alta, probabil din multe izvoare, și în acest fel obține sugestia unei noi forme, a uneia sintetice. Există grade de eclectism, și un alt artist își poate afla sugestia într-o singură sursă, iar această sursă ar putea să fie opera înaintașilor imediați. Invenția sa este, probabil, doar o ușoară modificare a unei tradiții formale și numai atunci cînd s-au succedat una după alta multe modificări de acest fel, schimbarea de stil devine evidentă ; un bun exemplu este nașterea unui stil de tipul manierismului. Dar schimbările de stil decisive sînt mai dramatice și ele pot fi atribuite, în general, unui singur individ, sau unui grup restrîns sau coterii. De asemenea, în evoluția animală, întîlnim o distincție analogă între micromutații și macromutații. În evoluția picturii moderne, macromutația este în mod clar prezentă, deoarece, deși această evoluție e complexă, avîndu-și originile încă în opera lui Constable și Delacroix, există totuși cîțiva artiști a căror intervenție personală a schimbat în mod hotărîtor cursul acestei dezvoltări. Cézanne și Picasso sînt cazurile cele mai semnificative. Cézanne, într-adevăr un monstru promițător — dacă e adevărat că asemenea monștri există — a provocat o revoluție, pur și simplu prin concentrarea lipsită de prejudecăți asupra unei probleme formale : realizarea spațiului prin juxtapunerea suprafețelor de culoare pură. Din experimentele lui, Picasso și Braque au sesizat noțiunea unei analize formale a obiectului : sfărîmarea imaginii percepute, în suprafețele ei dominante. Juan Gris a efectuat saltul spre o posibilă *sinteză* a suprafețelor semnificative, reprezentarea devenind scopul secundar al picturii. Rezultatul final al acestui experiment a fost o artă abstractă sau constructivistă, fără legătură cu obiectul natural, încercînd să creeze un obiect în întregime nou, o nouă realitate. Întrucît ne găsim atît de aproape de aceste evenimente, sîntem în stare să le spunem pe nume celor care au jucat un rol

decisiv în ele, celor care le-au dat o nouă *orientare*: Picasso, Juan Gris, Kandinsky, Klee, Moore, Gabo. Dar evenimentele sînt explicabile și fără nume; cîteva sute de tablouri, într-un șir ce începe cu Cézanne și sfîrșește cu un Ben Nicholson, ar înfățișa un lanț continuu al evoluției doar cu cîte o micromutație la fiece verigă. Fiecare verigă va conține totuși o invenție originală, opera unui ins.

Metafora lanțului este foarte potrivită, deoarece în confecționarea unui lanț fiecare verigă urmează să fie făurită separat și același lucru se întîmplă în construirea unui stil în artă. În artă însă, fiecare verigă nouă este, într-o oarecare măsură, deosebită de ultima și, deși legată de cea anterioară cît și de cea care-i urmează, ea este, în sine, unică. Această unicitate este o invenție originală corespunzînd unei anume capacități a artistului, capacitate care este în parte putere de observație, în parte putere de sinteză.

Se pare că am ajuns la concluzia că originalitatea există. Ea poate fi definită drept capacitatea de a inventa variații *formale* în tehnica comunicării, iar geniul ar putea fi definit, în continuare, drept artistul care are capacitatea de a da proprietăți de atracție (noi le numim frumusețe sau magie) formelor pe care le inventă [17].

O astfel de generalizare nu e îndeajuns de adecvată pentru a explica realizările specifice ale artei. Diferențiază ea, de exemplu, în mod corespunzător, originalitatea în artă de originalitatea în știință sau tehnologie? Edison a fost un mare și binefăcător inventator, dar numai un scientist l-ar pune pe aceeași treaptă cu Cézanne sau Picasso. Trebuie, la urma urmei, să introducem elementul valorilor?

Dacă o vom face, vom intra în încurcătură. Ce valori care să nu fie strict formale, aparțin, de pildă, artei lui Cézanne? El n-a fost, în nici un sens, în afară de sensul cel mai cenvențional, umanist sau creștin. Nu a avut de transmis omenirii nici un mesaj. De abia dacă s-ar putea spune că a avut vreodată o *idee* (cu excepția celor luate din ziare) și nici măcar sentimental n-a fost. Avea un singur criteriu al valorii, unul singur, propria-i sensibilitate.

Aş insinua că acest lucru e adevărat pentru toţi marii artişti şi că, chiar dacă aceştia sînt inteligenţe masive, aşa cum au fost Michelangelo ori Goethe, faptul este în întregime irelevant. Astfel de oameni mari sînt artişti în ciuda inteligenţei lor şi nu datorită ei. Desigur, însă, că nu există inteligenţă fără sensibilitate ; iar atunci cînd un om este inteligent pe tărîmul ideilor, în mod obişnuit el e sensibil la valorile cuvintelor şi devine un artist al cuvintelor, un poet. În plus, deşi sensibilitatea poate exista fără inteligenţă, ea ar putea fi însoţită de ceva care adesea se confundă cu inteligenţa — înţelepciunea instinctivă.

Aceste generalizări se verifică cel mai bine, probabil, în arta muzicii. Întotdeauna m-am opus ideii că muzica este o artă specială, cu estetica sa proprie. În linii generale, toate artele au aceleaşi legi estetice ; ele se deosebesc prin natura substanţei lor şi prin genul de sensibilitate cerut de exploatarea formală a acelei substanţe.

Nu sînt muzician, aşa încît mă bazez pe ceea ce au spus despre arta lor marii muzicieni şi nu găsesc că acest lucru contrazice ceea ce marii pictori au spus despre pictură, sau marii poeţi despre poezie. Este necesar numai ca, uneori, terminologia să fie unificată. Dacă citesc o carte ca *Poetica muzicii*[18] a lui Stravinsky, sau *Natura muzicii*[19] a lui Hermann Scherchen, găsesc pe loc confirmarea deplină a ideilor pe care le-am formulat pentru artele plastice şi poezie. Iată, de pildă, ce spune Stravinsky cu privire la problema noastră :

> „Invenţia presupune imaginaţie, dar nu trebuie confundată cu ea. Pentru că actul invenţiei implică necesitatea unei descoperiri norocoase şi a ducerii acestei descoperiri la realizarea deplină. Ceea ce imaginăm nu ia în mod necesar formă concretă şi poate rămîne într-o stare de virtualitate, pe cînd invenţia nu e de conceput în afara elaborării ei reale."

Cu alte cuvinte, şi în muzică invenţia este o mutaţie a formei în materie şi nu expresia unei idei sau aspiraţii.

Pe de altă parte, există implicaţia că invenţia nu e căutată ci *găsită* aproape în mod întîmplător.

Acest lucru e confirmat de Scherchen în repetate rînduri, atît în analize speciale de compoziţii, cît şi în expunerile sale generale. El arată, spre exemplu, cum structura şi părţile unei compoziţii ca *Introducere şi Allegro* pentru solo de harpă, flaut, clarinet şi cuartet de coarde (1907) de Ravel sînt determinate de virtualităţile tehnice particulare ale harpei. Acestea îl influenţează pe Ravel în expresia melodică, alegerea armoniilor şi tratamentul instrumental :

> „Mijlocul care l-a inspirat s-a dovedit un stimulent pentru a crea noi modalităţi de expresie şi a condus imaginaţia lui Ravel la găsirea unei texturi eterice, sclipitoare, niciodată, pînă atunci, realizate în muzică... Aceasta derivă în întregime — cu rafinată măiestrie imaginativă — din sunetul natural al harpei." [20]

Aduc în discuţie muzica nu atît pentru a confirma ceea ce am demonstrat deja la alte arte, cît pentru a atrage atenţia asupra calităţilor ce deosebesc toate artele de alte activităţi intelectuale, şi anume, asupra forţelor lor cognitive supraraţionale. Despre ultima compoziţie a lui Bach, preludiul coral „Vor deinem Thron tret'ich hiermit". Scherchen spune :

> „Ascultînd această muzică, devii conştient de existenţa unor stimuli cu mult peste posibilităţile de realizare omenească. Ultima compoziţie a lui Bach demonstrează aptitudini a căror natură supraumană le face accesibile numai geniului." (pag. 108)

Acelaşi lucru este adevărat, *a fortiori*, despre simfoniile lui Beethoven.

Muzica este cea mai creatoare dintre arte, deoarece ea reprezintă un mod de a face perceptibile forme ce nu există în natură. Punctul său de plecare poate fi — probabil că trebuie să fie — pur imaginativ, dar idealul

imaginativ trebuie realizat, concretizat ca o structură audibilă de tonuri, realitatea ei fiind ceva ce nu există în mod fizic : înălţimea tonurilor şi intervalele dintre ele. Efectul emotiv este, după Scherchen, „transportarea ascultătorului dincolo de limitele existenţei umane". Despre artă în general, el afirmă că omul creează „un prototip care reflectă o ordine mai înaltă decît existenţa neraţională a naturii".[21] Importanţa muzicii, pentru discuţia de faţă, este aceea că, dintre toate artele, ea arată, în modul cel mai clar, felul în care o artă ce se bazează pe elemente de simţ — vibraţiile acustice — poate avea o semnificaţie care nu se află în natura mijlocului, dar e revelată prin mijlocul folosit. O melodie există, nu în sunetele înseşi, ci în intensitatea pe care le-o dă compozitorul şi în intervalul pe care-l introduce între sunete.[22]

Dovada măreţiei unei opere de artă constă, cum spune Scherchen, în faptul că ea ne *transportă,* ne înalţă în afara existenţei noastre temporale şi ne ţine suspendaţi într-o atenţie eternă. Ea are această putere, nu însă în virtutea unei idei transmisă minţii în termeni conceptuali, ci prin efectul direct asupra simţurilor noastre al unui *material* organizat cu rafinament şi subtilitate. O operă de artă este mai curînd o organizare a senzaţiei decît un mod de reprezentare. Înţelegerea artei începe şi sfîrşeşte o dată cu înţelegerea acestui fapt. Prin acel act de uitare de sine, aspirînd la o ordine superioară existenţei neraţionale a naturii, omul nu neagă viaţa. Arta nu este o activitate de evadare din realitate. Dimpotrivă, ea este mijlocul prin care atingem ceea ce Wordsworth numea „lărgirea sferei de sensibilitate umană". Expresia este din *Eseul adăugat la prefaţă* din 1815 *(Essay Supplementary to the Preface),* iar pasajul, în întregime, este foarte legat de investigaţia noastră :

„Dacă fiecare mare poet, cu ale cărui scrieri oamenii sînt familiarizaţi în exerciţiul cel mai ales al talentului său, înainte de a putea fi gustat în mod absolut trebuie să pună în valoare şi să transmită

energie, această funcţie îi revine într-o şi mai mare măsură unui scriitor original la prima sa apariţie în lume. Singura probă a talentului este actul de a face bine ceea ce merită să fie făcut şi ceea ce niciodată mai înainte nu a fost făcut. Singurul semn infailibil al talentului în artele frumoase este lărgirea sferei sensibilităţii umane, pentru încîntarea, demnitatea şi folosul naturii omeneşti. Talentul înseamnă introducerea unui nou element în universul intelectual. Or, dacă acest lucru nu e cu putinţă, rămîne utilizarea energiilor în acele obiecte asupra cărora aceste energii n-au mai fost exercitate, sau folosirea lor într-o astfel de manieră încît să producă efecte necunoscute pînă atunci. Ce este aceasta dacă nu un progres, sau o cucerire făcută de sufletul poetului ?"

O cucerire pentru „încîntarea, demnitatea şi folosul naturii umane" : aceste cuvinte au fost bine alese de Wordsworth. Realitatea, — adevăratul nostru echilibru şi calm sufletesc în ordinea universală, — este un lucru pe care-l dobîndim prin intermediul organelor de percepţie şi senzaţie. Nu este o posesie inevitabilă, aşa după cum se vede atunci cînd acest echilibru şi calmul sufletesc sînt pierdute şi mintea se tulbură sau se dezechilibrează. Simţul realităţii este o cucerire, o înaintare din haosul şi confuzia unei lumi neinteligibile, o construcţie. Prima ordine introdusă în concepţia despre lume a omului a fost o ordine estetică — ordinea ritualului şi a mitului. Mai tîrziu, intelectul a operat treptat o selecţie din întreg — a acelei părţi pe care o poate descrie şi măsura, — dîndu-i o unitate, mai mult sau mai puţin coerentă, şi numind-o ştiinţă. Harta este lărgită în mod constant ; noi detalii sînt completate, dar mai este nevoie ca vaste regiuni de spaţiu şi timp să fie marcate drept „terra incognita". Sensibilitatea străluceşte ca fulgerul deasupra acestor abisuri de ignoranţă şi, în străfulgerări, capătă o rapidă viziune a liniamentelor acestui Necunoscut, viziune rapidă care este intuiţia artis-

tului și pe care acesta se străduiește, atunci, să ne-o comunice prin simbolurile pe care le creează. Acesta este momentul originalității — momentul în care ajungem să înțelegem textura eterică, sclipitoare a muzicii, „nălucile care bîntuie sălbăticia gîndului" în poezie, „frumusețea elaborată într-o străfulgerare, desăvîrșită în ea și prin ea" a unui tablou. Poezia, pictura, muzica, toate acestea sînt arte sau capacități pentru înălțarea simțurilor la acea stare de penetrație în care lumea nu e transfigurată, dar în care, pentru prima oară se revelează ceva din înfățișarea ei, i se dă o formă și în felul acesta, pentru ochiul omenesc e creată proaspăt, proaspăt comunicată.

II

FRUMOSUL ȘI URÎTUL

Nu cunosc nimic sublim care să nu însemne o anume modificare de putere.

BURKE

1

„ESTETICA mă plictisește, nu mă interesează de loc", declară unul dintre cei mai semnificativi pictori moderni. „Cea mai mică intervenție a esteticii îmi blochează capacitatea de lucru și strică treaba. Iată de ce încerc să resping din operele mele orice ar putea aduce a estetică. Oameni cu vederea mioapă au tras de aici concluzia că îmi place să pictez obiecte urîte. De loc ! Nu-mi pasă dacă ele sînt urîte sau frumoase. În plus, acești termeni, pentru mine, sînt fără sens. Am chiar convingerea că sînt fără sens pentru toată lumea. Nu cred ca noțiunile de urît sau frumos să aibă vreun temei ; sînt o iluzie."[1]

Așa arată provocarea nimicitoare pe care Jean Dubuffet o aruncă asupra concepțiilor noastre tradiționale despre frumusețe și urît. Îmi propun acum să cercetez dacă aceste concepții sînt într-adevăr lipsite de sens sau dacă nu cumva le putem da sensuri noi, în conformitate cu opera unui artist ca Dubuffet care, în această privință, este reprezentativ pentru arta modernă în general.

Trebuie să începem cu problema semantică, oricît de plicticoasă ar putea fi ea, pentru artiști nerăbdători ca Dubuffet. Întreaga discuție e dată peste cap de înțelesurile contradictorii ale cuvintelor folosite în diferite limbi pentru a defini conceptul de urît. Nu voi face un studiu pedant asupra acestei situații confuze, dar, dacă ne limi-

---

Eranos Jahrbuch, XXX, 1961 — Zürich (Rhein Verlag), 1962.

tăm numai la cea mai importantă diviziune între limbile nordice şi cele mediteraneene, găsim o deosebire de conotaţie care face inexact şi înşelător orice transfer direct de terminologie. Cuvintele care definesc urîtul în limbile romanice provin din rădăcina germanică *laido* — (cf. francezul *laideur*, italianul *laido)* sau din latinescul *brutus* (cf. francezul *brut*, italianul *brutto)*, iar sensul originar al acestor cuvinte este cel de greoi, prost, nesimţit — în general caracteristici ale animalelor în comparaţie cu fiinţele omeneşti raţionale. De altfel, genul de pictură practicat de Dubuffet este numit, adesea, în Franţa, „l'art brut". Cuvintele nordice pentru urîţenie au o provenienţă şi o conotaţie foarte deosebită : germanicul *hässlich* are aceeaşi rădăcină cu *hassen* — a urî ; în timp ce englezescul *ugly* (urît, n. trad.) vine de la *uggen* din engleza medievală, sau de la *ugga* — frică, din vechea norvegiană, ori *ugglier* — a înfricoşa, fioros, înspăimîntător.

În *Poetica* lui Aristotel şi mai departe prin Longinus şi Augustin pînă în scolastica medievală, la filosofii Renaşterii italiene şi la cei ai Iluminismului, frumuseţea este concepută ca perfecţiune în proporţia lucrurilor ; ceea ce nu este frumos e ceea ce este fără perfecţiune în formă, sau deformat, noţiuni pentru care avem cuvîntul latinesc *turpis*. Dacă am fi avut nevoie de un cuvînt de provenienţă latină pentru a descrie contrariul frumuseţii, el ar fi fost „turpitude" (turpitudine, n. trad.). O alternativă posibilă este cuvîntul „loathliness" (ceea ce provoacă dezgust, scîrboşenie, n. trad.) de aceeaşi provenienţă cu francezul *laideur* şi italianul *laidezza*. În Scoţia şi în nordul Angliei avem cuvîntul înrudit „laidly" (hidos, n. trad.) — Hidosul Vierme din baladă :

I was bat seven year alld
Fan my mider she did see,
My father marred the as warst woman
The wardle did ever see.

For she has made me the laily worm
That lays att the fitt of the tree.

An o my sister Messry
*The machrel of the sea.**

Tatăl din baladă descoperă înșelăciunea nevestei sale și viermele hidos este transformat, prin intermediul a trei lovituri date cu o vergea de argint, în „cel mai viteaz cavaler pe care ochii Voștri l-au văzut vreodată", iar scrumbia, la sunetul unui corn mic, se preschimbă din nou în sora Messry. Înțelesul exact al cuvîntului „laily" sau „laidly" este dat atunci cînd scrumbia exclamă :

Ye shaped me ance an unshemly shape
*An ye's never mare shape me.***

Avem, așadar, același înțeles pentru „laidly" în limba engleză, ca cel pe care îl are *laid* în franceză : este o chestiune ce ține de formă, o chestiune de diformitate, de lipsă de simetrie. Aceasta a fost concepția greacă originară despre urît — trăsătură caracteristică pentru grotesc, ceva diform, imperfect, însă nu în mod necesar inestetic [2]. Un alt concept este și cel al informalității, de care mă voi ocupa într-un eseu de mai jos (vezi pag. 105).

În limba engleză, urîțenia a însemnat întotdeauna ceva mult mai precis — o însușire care provoacă frică, groază, teroare, suferință. Astfel, cînd un filosof englez al Iluminismului, cum este Edmund Burke, ajunge să se ocupe, în a sa *Cercetare asupra originii ideilor noastre despre sublim și frumusețe (Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful)*, de natura *urîțeniei,* el este silit să facă o distincție care ilustrează con-

---

* Aveam doar șapte ani
Cînd muri mama mea
Taică-meu s-a însurat cu cea mai rea dintre femei,
Pe care lumea a văzut-o vreodată.

Pentru că ea m-a transformat într-un vierme hidos
Care zace la rădăcina copacului
Iar pe sora mea Messry
Într-o scrumbie a mării.

** Mi-ai dat cîndva o formă de care să nu mă rușinez
Iar nevasta ta niciodată nu mă va transforma.

fuzia inerentă în folosirea cuvîntului *urîţenie* ca opus al frumuseţii :

„Dar, deşi urîţenia este contrariul frumuseţii, ea nu este contrariul proporţiei şi al potrivirii. Căci e posibil ca un lucru să fie foarte urît, orice proporţii ar avea, şi întru totul potrivit oricăror întrebuinţări. De asemenea, îmi imaginez urîţenia ca fiind destul de compatibilă cu ideea sublimului. În nici un caz, însă, n-aş insinua că urîţenia, în ea însăşi, este o idee sublimă, afară de cazul cînd e asociată cu asemenea trăsături ca cele ce stîrnesc o puternică teroare.“ [3]

Cercetarea lui Burke este un document fascinant în istoria ideilor, arena pe care conceptele despre urît, conceptele grec şi cel germanic se întîlnesc şi se pun de acord în ideea sublimului. Însuşi cuvîntul „sublim“ este un cuvînt reconciliator, o traducere ambiguă a cuvîntului grecesc *hypsos* din Longinus, care nu înseamnă altceva decît culme sau înălţare. John Hall, primul traducător englez al tratatului lui Longinus (1652), a dat acestui tratat titlul *Pe culmea elocinţei.*

„Sublimul, după cum spune Allen Tate în eseul său lămuritor asupra lui Longinus, poartă în el adaosurile lui Boileau şi ale secolului al XVIII-lea englez, şi variatele sensuri adăugate mai tîrziu de Burke şi Kant, care sînt cu mult îndepărtate de tot ce am putut să aflu în acest al treilea — (sau primul) — tratat al secolului.“

Este adevărat că Longinus, în dorinţa de a indica efectul unui stil elevat, foloseşte expresii dramatice. Sublimul, sugerează el, pătrunde total „ca o strălucire de fulger“, la care mai trebuie să adăugăm şi insistenţa sa, atît de salutată de criticii romantici, că unele elemente ale stilului „depind numai de natură“. sau, aşa cum interpretează Allen Tate acest pasaj din Longinus, „autonomia stilistică este o înşelătorie, deoarece stilul ia fiinţă numai

în măsura în care descoperă subiectul şi, invers, subiectul există numai după ce a fost modelat de stil". Aceasta este, după profesorul Tate, intuiţia de căpetenie a lui Longinus şi ea este una pe care Burke o foloseşte din plin.[4]

Dar, după cum trebuie să subliniez, Burke investeşte în conceptul de sublim calităţi care erau departe de gîndul lui Longinus. Lui Longinus nu i-ar fi trecut prin minte să facă o distincţie între frumos şi sublim, întreaga preocupare a tratatului său fiind să insiste asupra faptului că, fie din instinct sau cu premeditare, ceea ce este desăvîrşit în artă (şi, prin urmare, rar) este o înălţare, o elevare, o exagerare a locului comun. Extaz dar nici un fel de ciudăţenie sau groază; într-adevăr, „...sublimul se găseşte, adesea, acolo unde nu există emoţie". Cu mult deosebită este teoria lui Burke pe care o voi cita în propriul său rezumat :..........

> „În încheierea acestei analize generale a frumosului pare firesc să comparăm frumosul cu sublimul, iar în această comparaţie îşi face apariţia un contrast remarcabil. Căci obiectele sublime sînt enorme ca dimensiuni, cele frumoase relativ mici; frumuseţea trebuie să fie fără asperităţi şi şlefuită, grandoarea, grosolană şi neglijentă; frumuseţea trebuie să evite linia dreaptă, să se abată de la ea pe nesimţite; grandoarea, în multe cazuri, iubeşte linia dreaptă şi atunci cînd deviază de la ea, deviază mult; frumuseţea nu trebuie să fie obscură, grandoarea se cuvine să fie întunecată şi mohorîtă; frumuseţea trebuie să fie uşoară şi delicată, grandoarea se cuvine să fie solidă şi chiar masivă. Sublimul şi frumosul sînt într-adevăr idei de o natură foarte deosebită, una fiind bazată pe durere, cealaltă pe plăcere; şi oricît ar varia, după aceea, de la natura directă a cauzelor lor, aceste cauze menţin totuşi o deosebire veşnică între ele, o deosebire ce nu poate fi uitată niciodată de orice om a cărui preocupare este să influenţeze pasiunile." [5]

Enorme, grosolane, deviatoare, întunecate şi masive, — cum şi-a imaginat Burke asemenea obiecte de teroare şi cum le-a explicat efectele estetice ? Burke, la drept vorbind, ca toţi filosofii artei dinaintea epocii noastre, a admis că cel mai important principiu al artei este *mimesis*, că arta îşi realizează scopul prin descrierea obiectelor sau a evenimentelor. De aceea, exemplele de sublim pe care le dă sînt scoase mai degrabă din natură decît din literatură sau din artele plastice : şerpii şi animalele veninoase sînt capabile să deştepte idei de sublim ; la fel oceanul, întunericul şi obscuritatea, şi aici Burke dă un exemplu din Milton, — descrierea Regelui groazei din *Paradisul pierdut (Paradise Lost)* :

The other shape,
If shape it night be call'd that shape had none
Distinguishable in member, joynt or limb,
Or substance might be call'd that shadow seem'd,
For each seem'd either ; black it stood as Night,
Fierce as ten Furies, terrible as Hell,
And shook a dreadful Dart ; what seem'd his head
*The likeness of Kingly Crown had on.**

„În această descriere, spune Burke, totul este întunecat, nesigur, confuz, îngrozitor şi sublim în ultimul grad."

Cînd groaza este sporită de obscuritate, ea se transmite mai bine prin poezie decît prin pictură, deoarece în pictură imaginile tind să fie prea exacte. Din nou e citat Milton cu celebrul portret al lui Satan din Cartea întîia a *Paradisului pierdut* şi Burke atrage atenţia că toate imaginile din acest tablou poetic — un turn, un arhan-

---

* Cealaltă formă,
Dacă formă s-ar fi putut chema ceea ce n-avea nici o formă
Desluşită în membre, articulaţie, sau mădulare,
Sau dacă substanţă s-ar fi putut chema ceea ce părea umbră,
Pentru că fiecare parte părea cînd într-un fel cînd
într-altul : neagră ca Noaptea,
Crudă ca zece Furii, înspăimîntătoare ca Iadul,
şi scutura o lance fioroasă ; ceea ce părea cap
Avea aparenţa Coroanei Regale.

ghel, soarele în eclipsă sau răsărind prin ceață, ruina monarhilor și revoluția regatelor — ne impresionează pentru că sînt îngrămădite și confuze. Pictura, însă, admite atunci Burke cu un aer de regret, este dependentă de imaginile pe care le prezintă, iar acestea sînt, în cea mai mare parte, în mod inevitabil precise. N-ar fi avut aceeași impresie cu privire la imaginile lui Picasso sau Dubuffet.

Ca exemplu suprem de sublim Burke dă un pasaj din *Cartea lui Iov* în care sublimul „se datorește în esență cumplitei incertitudini a lucrului descris" :

13. *În ațintirea vedeniilor nopții, cînd somnul*
greu se lasă peste oameni,
14. *Spaimă și cutremur m-au cuprins și*
m-au zguduit din toate oasele.
15. *Un duh a trecut prin fața mea și*
tot părul de pe mine s-a zbîrlit.
16. *A stat drept în picioare* — dar n-am
cunoscut chipul lui — *ca o arătare*
înaintea ochilor mei ; și am auzit
o voce murmurînd :
17. *„Oare poate să fie omul drept înaintea*
lui Dumnezeu ? Muritorul poate să fie
el curat în fața ziditorului său ? *

Întru totul justificat, Burke se întreabă ce pictură ar putea să rivalizeze cu această viziune învăluită în umbrele propriei ei obscurități de neînțeles. Chiar acele desene despre ispitirea sfîntului Antoniu „pe care s-a întîmplat să le cunosc, adaugă el, erau mai curînd un fel de grotesc sălbatic și ciudat, decît ceva capabil să producă o pasiune serioasă" *(Planșa nr. 8)*.

Burke citează alte exemple de sublim din *Cartea lui Iov* — calul al cărui gît este învăluit de tunet *(Planșa nr. 3)*, asinul sălbatic a cărui casă este pustietatea, ino-

* *Biblia* — trad. de Vasile Radu și Gala Galaction, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1938, pag. 524.

rogul şi leviatanul; pretutindeni unde am privi forţa, constatăm că groaza şi sublimul sînt concomitente. Dar asta nu e totul; toate absenţele sînt înspăimîntătoare: Vacuitatea, Întunericul, Singurătatea şi Tăcerea. Grandoarea dimensiunilor, infinitatea, succesiunea şi uniformitatea pe care Burke le numeşte „infinitul artificial" (ca exemplu, el dă părţile laterale ale naosului în multe din vechile noastre catedrale, *Planşa nr. 45)*, îngrămădirile enorme perpendiculare şi dificultatea (aici este dat ca exemplu Stonehenge, *Planşa nr. 4* — în care „aspectul grosolan al operei, pe măsură ce exclude ideea de artă şi invenţie, face să crească cauza *grandorii")*, magnificul (descrierea armatei regelui, în *Henric al IV-lea*, de Shakespeare, partea I-a), lumina, sau mai degrabă strălucirea excesivă („Întunericul cu strălucire exorbitantă" al lui Milton), unele culori (nu cele delicate sau vesele, ci culorile triste şi sumbre, ca negrul, brunul sau roşul aprins), zgomotul cataractelor uriaşe, furtunile dezlănţuite, bubuitul tunurilor, urletele gloatelor; pornirea sau încetarea bruscă a unui zgomot; şi, aproape în opoziţie cu acestea, sunetele slabe, tremurătoare, intermitente; ţipetele animalelor în suferinţă sau în pericol; cupele amare, emanaţiile otrăvitoare, — prea puţin mai trebuie adăugat catalogului, deoarece, în concluzie, Burke insinuează că „ideea de suferinţă fizică de orice fel şi pe toate treptele de trudă, durere, chin, tortură, este producătoare de sublim şi în acest sens, nimic altceva nu-l poate produce". El adaugă însă observaţia psihologică pătrunzătoare că sublimul este o idee aparţinînd autoconservării. Pasiunile ce ţin de instinctul autoconservării sînt chinuitoare atunci cînd cauzele lor ne afectează în mod direct şi încîntătoare (deşi nu plăcute, Burke distingînd în mod subtil între încîntare şi plăcere), atunci cînd avem noţiunea durerii sau a pericolului fără a fi de fapt implicaţi în evenimente. Cu alte cuvinte, ideile de durere, boală şi moarte, atunci cînd privesc pe altcineva, umplu sufletul cu puternice sentimente de groază; ele ne intensifică cunoaşterea vieţii, pe cînd viaţa normală şi sănă-

tatea, prin simpla delectare, nu produc o astfel de impresie.

Începem să înţelegem cum ideea de urît poate fi reconciliată nu cu plăcerea frumuseţii, ci cu încîntările sublimului. Urîţenia este aspectul fizic al unor lucruri de groază, care inspiră frică şi groază dacă sînt reale şi încîntare cînd sînt imitate.

Cum ne putem delecta cu reprezentări ale durerii, ale bolii şi ale morţii, care umplu sufletul de groază ? Explicaţia convenţională că sufletul se înfioară de o experienţă pe care o *ştie* ca fiind imaginară nu e foarte convingătoare. Dacă spiritul va fi în permanenţă conştient de lipsa de realitate a acţiunii, el va rămîne într-o stare de ambiguitate şi, deşi ambiguitatea este astăzi un factor estetic pe deplin recunoscut, [6] ea nu se limitează la reprezentările durerii, ale bolii şi morţii ; ea poate fi prezentă în orice proces de creaţie şi de comunicare. Explicaţia devine ceva mai convingătoare cînd se spune că spiritul *descoperă* că reprezentarea care-i inspiră pe moment frică este imaginară. În acest caz, se admite că spectatorul este indus, mai întîi, în eroarea de a lua înscenarea unei teribile tragedii drept un eveniment real la care el participă, pentru ca, apoi, să descopere încîntat că totul a fost o înşelare. Un sentiment asemănător de încîntare, încercăm atunci cînd ne trezim dintr-un coşmar înspăimîntător şi, încet-încet, înţelegem că totul a fost un vis iar spaimele noastre inutile.

Ne amintim de teoria lui Aristotel, a *catharsis*-ului, şi poate că psihologia modernă n-a progresat mult dincolo de Aristotel. Nu doresc să intru în discuţii suplimentare asupra acestui subiect învechit, totuşi merită, probabil, să fie subliniat faptul că Aristotel a insistat mereu asupra necesităţii, nu numai a milei, ci şi a fricii ca elemente de tragedie eficace. Atunci cînd ajunge să descrie tipurile de întîmplări ce produc efectul fricii, el face nişte disocieri extrem de interesante. Spre exemplu, nu inspiră nici milă, nici frică faptul că un duşman îşi ucide duşmanul, cînd adversarii sînt străini unul de celălalt. Si-

tuaţia, însă, este foarte deosebită dacă astfel de întîmplări se petrec între rude apropiate, ca atunci cînd un frate îşi ucide fratele, sau un fiu tatăl ; şi e încă şi mai copleşitoare, mai oribilă, mai înspăimîntătoare, dacă fapta e săvîrşită în ignoranţă, iar înrudirea cu persoana ucisă iese la iveală după aceea. Trebuie observat poate că, în această relaţie, Aristotel distinge între frică şi dezgust. Dezgustul nu e tragic, nu e estetic, nu e sublim.

S-ar cuveni, spune Burke, ca sublimul, înălţarea spiritului să fie principala ţintă a studiilor noastre. Nu putem însă avansa în aceste studii, recunoaşte el, fără a pune întrebări asupra spiritului însuşi. Într-un fragment care reprezintă una din cele mai vechi anticipări ale unei teorii a subconştientului [7], Burke sugerează că „o analiză a raţiunii fundamentale a pasiunilor noastre ni se pare foarte necesară pentru toţi cei care ar dori să le influenţeze după principii solide şi sigure. Nu e de ajuns să le cunoşti în general ; pentru a le influenţa într-un mod discret, sau pentru a judeca aşa cum se cuvine o operă destinată să le transforme, trebuie să cunoaştem graniţele exacte ale diferitelor lor sfere de acţiune, trebuie să le urmărim în toată varietatea lor de acţiuni şi să pătrundem în interior şi în ceea ce ar putea să apară drept părţi inaccesibile ale naturii noastre.

Quod latet arcana non ennarrabile fibra"

— vers din *Satirele* lui Persius (V. 29) care ar putea fi luat drept o şi mai veche anticipare a subconştientului freudian.

O analiză completă a subiectului nostru ne va conduce, în mod inevitabil, către subconştient, dar înainte de a încerca să-i pătrundem „arcana fibra", aş vrea să prezint mai detaliat locul pe care l-a ocupat, în arta trecutului, urîtul cu aspectele sale înfricoşătoare. Mai întîi, trebuie să mă ocup de paradoxul inerent acestei discuţii despre urît. Artistul are o anumită putere de transfigurare. Cu alte cuvinte, el poate lua un lucru care prin natura lui

este urît sau dezgustător — cadavrul jupuit al unui bou, capul ghilotinat al unui criminal, trupul torturat al unui sfînt supus supliciului, un idiot schilod sau o reptilă scîrboasă, și zugrăvind aceste subiecte cu o grijă plină de simpatie, dîndu-le valorile estetice ale culorii și compoziției, artistul creează o „distanță“ între realitate și percepțiile noastre, care transformă, de fapt, lucrurile urîte într-o operă de artă frumoasă. Să reflectăm o clipă asupra picturii de altar a lui Grünewald de la Isenheim *(Planșa nr. 7)*, prototip al tuturor transfigurărilor de acest fel. Aici nu există nici un fel de deformare sau dezumanizare ; dimpotrivă, realism și obiectivitate implacabile. Dacă ni se pare că din contemplarea unui astfel de subiect nu putem exclude emoțiile religioase care afectează în mod esențial reacțiile noastre estetice, am putea atunci să-l înlocuim cu *Boul jupuit (Planșa nr. 6)* al lui Rembrandt, considerațiile estetice fiind identice. În toate operele de artă de acest tip, vom găsi folosirea unor anume modalități de expresie care au ca efect sublimarea obiectului reprezentat. În Aristotel, astfel de modalități sînt numite „stil poetic“, iar în tragedie înțelegem prin această idee că unele subiecte sau întîmplări ce n-ar putea fi descrise în proză, pot fi prezentate în versuri. Am citat deja, în acest sens, exemplele lui Burke luate din *Paradisul pierdut* și din *Cartea lui Iov*. Un proces analog are loc în pictură : obiectul, trupul crucificat al lui Hristos sau boul jupuit, este pictat cu atît talent și cu o astfel de delicatețe, încît ne pierdem în admirarea manierei și nu reacționăm la oroarea obiectului însuși. Arta pictorului creează prin acest mijloc o „distanță“ estetică între realitatea brută și organele noastre de percepție.

Prin definiție, toate operele de artă, fie ele literare, plastice sau muzicale, trebuie să cuprindă în ele un principiu estetic și poate că acest factor al „distanței“ este întotdeauna prezent, într-un grad mai mare sau mai mic, într-o operă de artă. Dar distincția pe care vreau să o fac este între operele de artă care zugrăvesc obiectul urît, s-ar putea spune, aproape cu dragoste, îl acceptă în

realitatea lui hidoasă şi-l înalţă pe un plan de aprobare, şi între acele opere de artă care sînt o deformare a realităţii, o caricatură, groteşti, perverse, defăimătoare în orice sens, şi pe care le acceptăm, dacă le acceptăm totuşi, ca nenorociri, corecţii, pedepse sau ca protest. În astfel de situaţii, deformarea nu se află în obiectul însuşi, ci în viziunea artistului despre obiect. Într-un caz, artistul acceptă urîtul pe care îl găseşte în natură şi-l mîntuie prin arta sa; în celălalt caz, prin arta sa el creează un urît ce nu există în natură, dar care are, cu toate acestea, calităţi pozitive ce ne umplu cu emoţii de groază şi încîntare. Că urîtul există în natură şi ne provoacă nemulţumire estetică este un fapt demn de remarcat, dar el nu ne solicită, pe moment, interesul. Cu mult mai deconcertant rămîne faptul că urîtul este creat în mod deliberat părînd să satisfacă o nevoie psihologică. Care este natura atractivităţii lui? Pentru ce sîntem fascinaţi de ceea ce este, în acelaşi timp, înfricoşător?

Mai întîi, daţi-mi voie să înlătur presupunerea, frecventă în estetica tradiţională, că astfel de întrebări sînt, vorbind din punctul de vedere al esteticii, lipsite de sens. „Toată arta, afirma unul din cei mai inteligenţi filosofi ai artei engleze, în afară de cea a copiilor, a sălbaticilor, a ignoranţilor şi a ultimilor inovatori, evită, în mod invariabil, formele urîte şi le caută pe cele frumoase; *ea face acest lucru în timp ce urmăreşte tot soiul de scopuri deosebite*".[8] Scopurile deosebite includ „trezirea, intensificarea sau menţinerea stărilor emoţionale distincte", dar chiar aceşti „aghiotanţi ai adoraţiei", cum sînt numite ele, trebuie să evite, probabil, formele urîte. Acest lucru nu e adevărat pur şi sumplu, iar a face o excepţie cu „copiii, sălbaticii, ignoranţii şi ultimii inovatori" înseamnă a exclude o sferă vastă de experienţă estetică. Vernon Lee scria aceste cuvinte în 1912 sau 1913, cînd aşa-numita artă a sălbaticilor aducea o contribuţie hotărîtoare la întemeierea artei moderne. Tendinţa care a început, în 1907, cu *Demoiselles d'Avignon* a lui Picasso se baza pe o acceptare conştientă a urîtului ca factor pozitiv în experienţa

este urît sau dezgustător — cadavrul jupuit al unui bou, capul ghilotinat al unui criminal, trupul torturat al unui sfînt supus supliciului, un idiot schilod sau o reptilă scîrboasă, şi zugrăvind aceste subiecte cu o grijă plină de simpatie, dîndu-le valorile estetice ale culorii şi compoziţiei, artistul creează o „distanţă" între realitate şi percepţiile noastre, care transformă, de fapt, lucrurile urîte într-o operă de artă frumoasă. Să reflectăm o clipă asupra picturii de altar a lui Grünewald de la Isenheim *(Planşa nr. 7)*, prototip al tuturor transfigurărilor de acest fel. Aici nu există nici un fel de deformare sau dezumanizare ; dimpotrivă, realism şi obiectivitate implacabile. Dacă ni se pare că din contemplarea unui astfel de subiect nu putem exclude emoţiile religioase care afectează în mod esenţial reacţiile noastre estetice, am putea atunci să-l înlocuim cu *Boul jupuit (Planşa nr. 6)* al lui Rembrandt, consideraţiile estetice fiind identice. În toate operele de artă de acest tip, vom găsi folosirea unor anume modalităţi de expresie care au ca efect sublimarea obiectului reprezentat. În Aristotel, astfel de modalităţi sînt numite „stil poetic", iar în tragedie înţelegem prin această idee că unele subiecte sau întîmplări ce n-ar putea fi descrise în proză, pot fi prezentate în versuri. Am citat deja, în acest sens, exemplele lui Burke luate din *Paradisul pierdut* şi din *Cartea lui Iov*. Un proces analog are loc în pictură : obiectul, trupul crucificat al lui Hristos sau boul jupuit, este pictat cu atît talent şi cu o astfel de delicateţe, încît ne pierdem în admirarea manierei şi nu reacţionăm la oroarea obiectului însuşi. Arta pictorului creează prin acest mijloc o „distanţă" estetică între realitatea brută şi organele noastre de percepţie.

Prin definiţie, toate operele de artă, fie ele literare, plastice sau muzicale, trebuie să cuprindă în ele un principiu estetic şi poate că acest factor al „distanţei" este întotdeauna prezent, într-un grad mai mare sau mai mic, într-o operă de artă. Dar distincţia pe care vreau să o fac este între operele de artă care zugrăvesc obiectul urît, s-ar putea spune, aproape cu dragoste, îl acceptă în

realitatea lui hidoasă şi-l înalţă pe un plan de aprobare, şi între acele opere de artă care sînt o deformare a realităţii, o caricatură, groteşti, perverse, defăimătoare în orice sens, şi pe care le acceptăm, dacă le acceptăm totuşi, ca nenorociri, corecţii, pedepse sau ca protest. În astfel de situaţii, deformarea nu se află în obiectul însuşi, ci în viziunea artistului despre obiect. Într-un caz, artistul acceptă urîtul pe care îl găseşte în natură şi-l mîntuie prin arta sa ; în celălalt caz, prin arta sa el creează un urît ce nu există în natură, dar care are, cu toate acestea, calităţi pozitive ce ne umplu cu emoţii de groază şi încîntare. Că urîtul există în natură şi ne provoacă nemulţumire estetică este un fapt demn de remarcat, dar el nu ne solicită, pe moment, interesul. Cu mult mai deconcertant rămîne faptul că urîtul este creat în mod deliberat părînd să satisfacă o nevoie psihologică. Care este natura atractivităţii lui ? Pentru ce sîntem fascinaţi de ceea ce este, în acelaşi timp, înfricoşător ?

Mai întîi, daţi-mi voie să înlătur presupunerea, frecventă în estetica tradiţională, că astfel de întrebări sînt, vorbind din punctul de vedere al esteticii, lipsite de sens. „Toată arta, afirma unul din cei mai inteligenţi filosofi ai artei engleze, în afară de cea a copiilor, a sălbaticilor, a ignoranţilor şi a ultimilor inovatori, evită, în mod invariabil, formele urîte şi le caută pe cele frumoase ; *ea face acest lucru în timp ce urmăreşte tot soiul de scopuri deosebite*".[8] Scopurile deosebite includ „trezirea, intensificarea sau menţinerea stărilor emoţionale distincte", dar chiar aceşti „aghiotanţi ai adoraţiei", cum sînt numite ele, trebuie să evite, probabil, formele urîte. Acest lucru nu e adevărat pur şi sumplu, iar a face o excepţie cu „copiii, sălbaticii, ignoranţii şi ultimii inovatori" înseamnă a exclude o sferă vastă de experienţă estetică. Vernon Lee scria aceste cuvinte în 1912 sau 1913, cînd aşa-numita artă a sălbaticilor aducea o contribuţie hotărîtoare la întemeierea artei moderne. Tendinţa care a început, în 1907, cu *Demoiselles d'Avignon* a lui Picasso se baza pe o acceptare conştientă a urîtului ca factor pozitiv în experienţa

estetică. Întreaga evoluţie a mişcării moderne, de-a lungul ultimei jumătăţi de secol, reprezintă aproape o inversare a tradiţiei academice din estetică, tradiţie atît de bine prezentată de către Vernon Lee (Vernon Lee însuşi se sprijină pe Fechner, Semper, Lipps, Wundt şi alţi fondatori ai acestei tradiţii), încît am putea spune că arta modernă evită într-adevăr, în mod invariabil, formele frumoase şi le caută pe cele urîte. Dar prin asta, ea nu e nicidecum mai puţin artă şi acesta este paradoxul pe care trebuie să-l explicăm.

Oricum, nu am dreptul să admit presupunerea că cea care îşi caută efectele prin intermediul formelor urîte este arta ultimilor cincizeci de ani şi numai ea singură. Urîtul a fost întotdeauna prezent în artă, din vremurile preistorice şi mereu în epocile care au urmat. Ce poate fi mai urît decît Venus din Laussel sau Venus din Willendorf *(Planşa nr. 9, 10)*, imagini reprezentative din epoca paleolitică ? Poate doar nudurile lui Rouault *(Planşa nr. 11)* sau Beckmann. În arta mesopotamiană, egipteană, cicladică, chineză, etruscă, gotică sau a Renaşterii, în toate epocile găsim, nu pur şi simplu descrieri ale urîtului natural, ci deformări voluntare ale obiectelor naturale care nu sînt urîte în ele însele. Lucrul este independent de arta aşa-numitelor popoare sălbatice, de arta tribală din Africa şi Oceania, care contrazice toate canoanele de frumuseţe predominante în propria noastră civilizaţie.

Înainte de a căuta explicaţia acestui paradox, să dau cîteva exemple concrete. Am menţionat deja acele Venus din paleolitic. Ele nu sînt toate urîte ; Venus din Lespugue *(Planşa nr. 13)* a avut o frumoasă tratare, ea este, aşa cum spunem noi, „stilizată" şi conformă cu ceea ce Vernon Lee numeşte „imperativul estetic". Urîtele Venus ale paleoliticului ar putea să fie reprezentări mai mult sau mai puţin realiste ale formelor unor femei însărcinate din paleolitic, — forme asemănătoare putînd fi găsite astăzi printre femeile triburilor primitive din Australia şi Africa. Astfel de chipuri sculptate erau obiecte de cult şi scopul lor originar n-a fost, probabil, cel estetic. Noi

le tratăm însă ca pe nişte modele rare de artă a omului preistoric; aşa urîte cum sînt, le clasificăm drept opere de artă.

În general, acest lucru este adevărat cu un număr enorm de obiecte de cult caracteristice primelor civilizaţii din Orientul Mijlociu şi din Extremul Orient, mă refer, în special, la sculptura şi la figurinele de argilă din Mesopotamia. Există o mare varietate de stil în aceste civilizaţii din cel de al treilea şi al doilea mileniu î.e.n., totuşi se pot distinge două tipuri pe care le-am putea numi profan şi sacru. Obiectele profane, portrete de regi şi de persoane oficiale, reprezentări de animale, pot fi uşor asimilate idealului nostru de frumuseţe. Obiectele sacre, figuri de zei şi de zeiţe, amulete pentru fecunditate, obiecte folosite în ritualuri de înmormîntare etc., nu sînt inspirate însă de un astfel de ideal. Deformările lor sînt destinate să stîrnească groaza sau veneraţia în spectator. Descriind un grup de statui, avînd ochii măriţi într-un mod cu totul neobişnuit, statui găsite la Tell Asmar şi care se află acum la muzeul din Bagdad *(Planşa nr. 16)*, profesorul André Parrot sugerează, în recenta sa carte despre *Sumer*, că ele ar putea să reprezinte un rege şi regina şi cu înalţii demnitari ai cetăţii rugîndu-se zeilor, îndeosebi acelora care acordă fertilitatea şi fecunditatea regiunii. „Buzele le sînt strînse, dar încordarea trupurilor şi privirea fixă şi pasionată a ochilor lor sînt mai elocvente decît vorbele. Din acest grup pietrificat emană ceva din veneraţia şi teama pe care istoricii religiei le-au descris în analiza senzaţiilor încercate de omul primitiv în prezenţa divinităţii.“ [9]

Veneraţia şi teama sînt evocate de obicei prin intermediul forţelor şi fenomenelor supranaturale, dar cum e posibil ca astfel de sentimente să poată fi stîrnite de artefactele omeneşti? Aflu, aici, o situaţie dificilă pe care istoricii de artă tind să o ignore. În Introducerea sa la cartea profesorului Parrot, discutînd una din aceleaşi figuri, care uneori este denumită Zeul Abu *(Planşa nr. 16)*, André Malraux presupune că astfel de statui „făceau ca

ființele sacre să fie prezente în emoția privitorului așa după cum idiogramele lor le făceau prezente în mintea lui... *Zeul Abu* nu-ți sugerează o persoană care ar fi putut arăta ca el ; o astfel de persoană este de neconceput. Nici ansamblul figurilor care-l asistă nu-ți sugerează o adunare *omenească* investită cu aura sacrului ; ea este sacră prin toate detaliile ce o deosebesc de oricare adunare omenească. Căci astăzi nu sîntem atît de naivi încît disproporția flagrantă dintre mîinile foarte mici ale zeiței de la Tell Asmar și ochii ei enormi s-o atribuim nepriceperii. Timp de cinci secole, acești ochi stranii, cu corneea de os și pleoapele de bitum, reapar neîncetat. Creîndu-i, ținta sculptorului sumerian n-a fost să se exprime pe sine ca individ ; ei reprezintă mijloace de creație în sensul cel mai deplin, de vreme ce sculptorul a eliberat figura umană de sub stăpînirea omului și a unit-o cu figurile zeilor, a iluminat fața omenească cu strălucirea divinului.“ [10]

O astfel de experiență transcendentală mi se pare greu de asociat cu meșteșugul umil al acestor obiecte. Un asemenea limbaj e impropriu folosit chiar în legătură cu opera unor mari genii ca Michelangelo și Rembrandt. Eu nu atribui artei o funcție socială mai puțin înaltă decît cea pe care i-o atribuie Malraux, totuși, atunci cînd el descrie această funcție drept „impunerea unei ordini sacre asupra vizibilului, o orchestrație cosmică, să zicem, care, în același timp, orientează venerația oamenilor și o desprinde din haosul aparențelor“, atunci mă văd silit să întreb : de unde primește meșteșugarul ordinea sa sacră, cine-l învață elementele unei orchestrații cosmice ? Malraux ne trimite pur și simplu la o comuniune cu zeii. Scopul artei este transcendent într-o asemenea măsură, încît artistul nu e conștient de acest scop, „așa cum sfîntul nu-i conștient de sfințenia sa“.

Aș fi alături de Malraux dacă ar fi să trec rapid de la Sumer la Egipt, de la Egipt la Grecia, de la Grecia la China și Persia, și așa mai departe, prin toate numeroasele săli din muzeul său imaginar, despărțind sacrul de

profan, frumosul de urît. Dar Malraux n-a folosit cuvîntul „urît", recurgînd mai degrabă la astfel de perifraze cum ar fi „sacrul, redat într-o manieră fantezistă". Forţînd concluzia, mă văd silit să susţin că, dacă Adam al lui Michelangelo este frumos, dacă Hermes al lui Praxiteles este frumos, atunci, în sensul pe care tradiţia l-a dat cuvîntului, zeul şi zeiţa Abu sînt urîţi şi, prin urmare, ne simţim obligaţi să includem urîtul în ordinea sacrului.

Pentru această dilemă există, bineînţeles, soluţia manicheistă. Răul poate fi tot atît de transcendent ca şi sfinţenia şi, corespunzător frumosului cuprins în sfinţenie, am admite atunci, în mod firesc, existenţa urîtului în ceea ce este rău. Acest lucru se şi admite de fapt în arta creştină, îndărătul urîţeniei lui Satan, în urîţenia întregii demonologii, a iconografiei iadului. Fireşte că toate religiile cad în acest prototip de antinomii. Înainte însă de a accepta această soluţie simplă a problemei — nici nu e o soluţie, ci doar o prezentare comodă a problemei, — să aruncăm o privire spre una sau două orientări în care prototipul nu este atît de simetric. Două tulburătoare perspective de acest fel le găsesc — una în domeniul pe care din lipsa unui cuvînt mai potrivit îl numim arta „primitivă", şi cealaltă în domeniul pe care tot din lipsa unui cuvînt mai bun, îl numim arta „modernă".

Judecînd arta primitivă, trebuie să fim atenţi în mod deosebit la echivocul verbal. Rare sînt excepţiile, ca de exemplu, minunatele capete de bronz din Ife şi Benin, cărora să le putem aplica, cu îndreptăţire — şi ar putea exista explicaţii istorice pentru aceasta — conceptul nostru de frumuseţe. Deosebit însă de asemenea rare excepţii, această lume primitivă a artei e dominată de teroare şi frică şi fiecare operă de artă este (din nou în sensul pe care-l dăm noi cuvîntului) urîtă într-un chip sublim. În această lume nu există nici o antinomie, nici un fel de antiteze între bine şi rău, între zeu şi demon, între Ormuzd şi Ahriman. Există diferite forţe imanente şi întru totul capabile să se infiltreze unele în altele.

În filosofia africană, orice creatură, orice spirit, indiferent de forma în care ar fi exprimate, sînt concepute nu ca substanță, ci ca forță. „Omul este o forță, toate lucrurile sînt forțe, locul și timpul sînt forțe, chiar modalitățile sînt forțe. Bărbatul și femeia... cîinele și piatra... Orientul și ziua de ieri... frumusețea și rîsul... sînt forțe, și ele se leagă între ele ca atare." [11] Artistul este omul care le poate controla și știe să le dea existență formală. Opera de artă este magică deoarece ea reprezintă o întrupare a forțelor sublime care determină orice existență. Credința în aceste forțe inspiră întregul complex al artei primitive. Toate convențiile formale și modurile de reprezentare ale ei sînt concepute cu venerație și exprimă o dorință de a stabili relații cu izvoarele puterii spirituale supreme.

Pentru această generalizare, dați-mi voie să citez o altă autoritate, cea mai mare cred eu, pe William Fagg, de la British Museum, secția de etnografie. Procedez anume așa, deoarece, în lucrarea din care voi cita, el ne avertizează că „dintre cei ce au scris despre sculptura africană dintr-un punct de vedere estetic, cei mai mulți n-au izbutit decît să interpună un paravan opac de vorbe, în mare măsură străine de subiect, între această sculptură și cercetător." [12] În lucrarea în chestiune, Fagg, care întreprinde un studiu foarte cuprinzător al tuturor varietăților de sculptură africană, scrie despre „doctrina forței care unește într-un singur sistem cele trei concepte, cel al adorării zeilor și spiritelor, cultul strămoșilor și controlarea directă a energiei prin intermediul farmecelor și fetișurilor, fiecare din aceste concepte avînd forme de artă proprii". Iată cum descrie el această forță inspiratoare :

> „Probabil că însușirea fundamentală a sculpturii africane este dinamismul. Încercînd, însă, să aplicăm această idee generală în artă, noi am trecut dincolo de domeniul probei științifice, într-un alt domeniu în care, pentru moment, trebuie să ne bazăm, în mare măsură, pe supoziție și speculație. Din abun-

dentele probe colectate de misionari şi antropologi, ştim că viaţa multor triburi africane, dacă nu chiar a celor mai multe din ele, este pătrunsă de acest concept al dinamismului, definit în mod obişnuit drept o teorie ce explică fenomenele universului prin energia imanentă. Conceptul dinamismului a fost descris, în modul cel mai clar, de către pastorul Placide Tempels, în a sa *Philosophie bantoue* (1947) pe baza lungilor sale cercetări printre locuitorii tribului Baluba... După Tempels, gîndirea africanilor e condiţionată de ontologia lor, adică de teoria lor despre natura existenţei. Pentru ei, existenţa este un proces şi nu o stare doar, iar natura lucrurilor este gîndită în termenii forţei sau ai energiei mai curînd decît în cei ai substanţei ; forţele lumilor spirituale umane, animale, minerale şi vegetale se influenţează unele pe altele în mod constant, iar omul, prin cunoaşterea şi folosirea lor adecvată, poate influenţa propria lui viaţă şi pe a altora... Această interpretare a credinţei africane asupra naturii lucrurilor se potriveşte bine cu ceea ce de multă vreme ştim despre populaţia tribală din alte continente, mai ales cu acel concept al «sufletului brut» din Asia de sud-est şi cu *mana* din Polinezia. Toate aceste popoare par să împărtăşească o credinţă în necesitatea dezvoltării, în sensul cel mai larg, ca o finalitate de principiu a vieţii, laolaltă cu spaima corespunzătoare a pierderii forţei."

Se va înţelege, probabil, că ne-am întors la ceva foarte apropiat de conceptul sublimului lui Burke. Evident, Burke nu avea nici o cunoştinţă despre arta neagră, dar avea o idee generală despre natură şi despre baza senzualistă a reacţiilor noastre estetice care este foarte apropiată de această descriere a cugetării africane. Aş vrea să reamintesc definiţiile sale :

„Pasiunea provocată de grandiosul şi sublimul din *natură*, cînd aceste cauze acţionează cel mai puternic, este Uimirea. Iar uimirea este acea stare

sufletească în care toate mișcările sufletului sînt suspendate, cu un anumit procent de groază. În acest caz, mintea este atît de mult preocupată de obiectul groazei, încît nu-i capabilă să se întreţină cu un altul, nici să raţioneze, în consecinţă, asupra aceluia aflat în ea.

Există multe animale care, departe de a fi mari ca dimensiuni, sînt capabile, totuşi, să trezească idei de sublim, întrucît sînt considerate drept obiecte ale groazei. Aşa sînt şerpii şi animalele veninoase de toate soiurile. Cît despre lucrurile de dimensiuni mari, dacă le anexăm o idee de groază din afara lor, ele devin incomparabil mai mari. O cîmpie netedă pe o întindere de pămînt uriaşă, bineînţeles că nu reprezintă o idee meschină. Priveliştea unei astfel de cîmpii poate fi tot atît de vastă ca priveliştea unui ocean ; dar ar putea ea oare, vreodată, să umple sufletul cu ceva atît de grandios ca oceanul însuşi ? Acest lucru se datorează cîtorva cauze, nici uneia totuşi mai importantă decît faptul că oceanul reprezintă un enorm spectacol de groază." *(Planşa nr. 20).*

Burke vorbeşte de unele animale în care ideea unei forţe supranaturale este inerentă şi care, prin urmare, sînt înspăimîntătoare, dar sublime. În acest sens, taurul şi calul pot deveni sublimi, după cum, în pădurea întunecoasă şi-n pustietatea lugubră, sînt animale ca leul, tigrul, pantera şi rinocerul în care terifiantul şi sublimul strălucesc mereu împreună.

Burke dă multe alte exemple de întrepătrunderea generală a forţelor sublime din natură, iar aceste forţe sînt întotdeauna asociate cu un sens al enormului şi infinitului, al spaimei şi uimirii. El se aventurează chiar să contemple ideea de Dumnezeu şi să argumenteze că atotpătrunzătoarea sa forţă nu poate fi despărţită de ideea puterii infinite, şi, prin urmare, de cea a groazei.

„Astfel, atunci cînd contemplăm divinitatea, atributele ei şi efectele acestor atribute, pătrunzînd

unificate în sufletul nostru, formează un fel de imagine sensibilă și ca atare sînt capabile să influențeze imaginația. Deși, raportat la o idee justă despre divinitate, probabil că nici unul din atributele ei nu sînt *(sic)* predominante, totuși, pentru imaginația noastră, atributul cel mai impresionant al ei este, pe departe, puterea. Pentru a ne convinge de înțelepciunea, de dreptatea, de bunătatea divinității e nevoie de o oarecare reflecție și comparare ; pentru a fi impresionați de puterea ei este necesar doar să ne deschidem ochii. Dar chiar în timp ce contemplăm spectacolul atît de vast al puterii absolute, la îndemînă, ca să spunem așa, ea fiind investită în oricare ipostază cu omniprezență, noi ne retragem în micimea propriei noastre naturi și, într-un fel, sîntem anihilați în fața divinității. Și cu toate că o analiză a altor atribute ale sale ar putea să ne potolească într-o oarecare măsură spaimele, totuși nici un fel de convingere asupra dreptății cu care este exercitată, nici mila cu care e temperată, nu pot îndepărta în întregime groaza pe care în mod firesc o iscă o forță căreia nimic nu-i poate rezista... Cînd profetul David contempla miracolele înțelepciunii și ale puterii, exprimate în organizarea ființei omenești, el pare să fi fost pătruns de un fel de groază divină strigînd : înfricoșător și minunat sînt făcut eu !“ [13]

Ar putea să pară că fac o legătură neverosimilă între această concepție despre Dumnezeu a filosofului din secolul al XVIII-lea și concepția primitivă africană despre natură. Nu cred însă că legătura e neverosimilă ; aceeași putere atotpătrunzătoare, capabilă să inspire frică și uimire și capabilă, prin întruchiparea în imagini sensibile, să stîrnească groaza în spectator, este concepută în amîndouă cazurile. „Un fel de groază divină“ este prezentă în ambele concepții și aș susține că acea calitate a operelor de artă pe care Burke o numește „sublim“ este identică cu cea pe care antropologii o numesc „energie dinamică“.

Sculptura africană şi în general arta primitivă în nici un caz nu pot fi raportate la conceptul nostru de frumuseţe ; nu văd însă nici o greutate pentru raportarea lor la acest concept clar de sublim.

În sfîrşit, înainte de a încerca să analizez sursele acestei puteri în natura noastră psihologică, în economia omului, mă voi referi pe scurt la aceleaşi concepte în arta modernă.

Legătura artei moderne cu arta primitivă este un fapt istoric : influenţa decisivă a sculpturii africane asupra lui Picasso *(Planşa nr. 14, 15)* şi Braque, Brâncuşi şi Henry Moore *(Planşa nr. 21)* a fost mărturisită de către artiştii înşişi. Independent însă de acea situaţie cu începere din 1889, anul cînd pentru prima dată arta primitivă a fost expusă în Europa, o asimilare generală a însuşirilor formale ale artei din Africa, Oceania, Indiile americane, Mexic şi ale altor tipuri de artă primitivă a avut loc în continuare, pînă s-a atins punctul în care întreaga aşa-numită mişcare modernă a abandonat conceptul de frumuseţe tradiţional şi s-a deplasat înspre celălalt concept pe care Burke l-a numit sublim. Nu ne gîndim prea des la arta modernă ca la o artă sublimă ; amintindu-ne însă definiţiile lui Burke, pe care le-am citat, nu există îndoială că, prin caracteristicile sale generale, arta modernă este riguros conformă cu ideea lui Burke despre artă ca o experienţă violentă şi iraţională. Artiştii moderni au renegat mereu conceptul de frumos. „Arta, spunea o dată Picasso, nu înseamnă aplicarea unui canon de frumuseţe, ci ceea ce instinctul şi creierul pot concepe dincolo de orice canon.“ [14] „Scopul sculpturii mele, scria cîndva Henry Moore, nu este frumuseţea în sensul Greciei tîrzii şi al Renaşterii. Între frumuseţea expresiei şi puterea expresiei există o deosebire de funcţie. Prima ţinteşte să placă simţurilor, cea de a doua are o vitalitate spirituală care pentru mine este mai emoţionantă şi merge mai în profunzime decît simţurile.“ [15] Prin aceste refuzuri directe ale frumseţii, doi dintre cei mai reprezentativi maeştri ai mişcării moderne revendică, în acelaşi timp, un scop

precis care tinde, dincolo de plăcerea senzuală, să confirme vitalitatea, intensitatea şi acel „fel de groază divină" pe care operele lor, în limitele lor extreme, le inspiră în mod implacabil.

Pentru a înţelege această întoarcere dinspre frumuseţe şi plăcere, această frenetică deformare şi desfigurare a frumosului chip al naturii, trebuie să ne îndreptăm atenţia către lumea lăuntrică, către psyche, unde se compun şi se descompun toate imaginile, unde plăcerea şi încîntarea, frica şi mîhnirea alternează într-un ritm dialectic fără sfîrşit, ca acele ciocane ale ciclopilor descrise de Vergiliu în *Eneida*, într-un pasaj pe care Burke îl citează într-un alt context, propunîndu-i această traducere :

> „Trei raze de ploi revărsate, trei de nori încărcaţi de apă, trei de foc şi trei de vînt înaripat de sud ; apoi amestecate toate în trăsnete terifiante, şi-n zgomot şi-n frică şi-n mînie, cu văpăi ce se urmăresc". [16]

Arhetipul artistului este Vulcan sau Hefaistos, iar fulgerele sale făurite sînt dezlănţuiri ale fricii cu care uşor asociem ideea de sublim. Îndeajuns de semnificativ pentru discuţia noastră, diform, şchiop şi zbîrlit, Vulcan este şi arhetipul de urîţenie.

2

> *Arta greacă ne-a învăţat că nu există suprafeţe cu adevărat frumoase fără adîncuri înspăimîntătoare.*
>
> NIETZSCHE

Povestirea „Frumoasa şi Monstrul", „La Belle et la Bête", a fost scrisă de Madame Leprince de Beaumont care s-a născut la Rouen în 1711 şi a murit aproape de

Annecy în 1780. Povestirea deveni fără întîrziere un foarte popular basm, fu tradusă în toate limbile, iar numele autoarei uitat. La scară modestă, ea dăduse lumii ceea ce i-a dat şi Sophocle şi Shakespeare şi Goethe — un mit arhetipal. Să amintesc cîteva din detaliile povestirii ei.

Trăia o dată un negustor foarte bogat care avea şase copii, trei băieţi şi trei fete. Dintre fiice toate erau frumoase, dar, ca în *Regele Lear*, cele două mai mari erau mîndre şi egoiste, pe cînd cea mai tînără care se numea Frumoasa, era modestă şi refuza orice propuneri de căsătorie, fiind devotată tatălui său.

Dintr-o dată, negustorul îşi pierdu întreaga sa avere, în afară de o căsuţă la ţară, unde se retraseră cu toţii. Pentru cele două fiice mai mari această răsturnare a norocului fu foarte neplăcută, dar Frumoasa hotărî să-şi dea silinţa şi să fie fericită, în ciuda sărăciei lor. În timp ce tatăl şi fraţii ei munceau la cîmp, ea făcea menajul şi bucătăria, iar seara citea sau cînta la clavecin sau torcea la roata de tors, cîntînd. Surorile îşi pierdeau vremea, rămînînd nemulţumite.

După un an trăit în sărăcie, negustorul auzi că una din corăbiile sale, pe care o crezuse pierdută, se reîntorsese în port încărcată cu marfă. El porni la drum înspre port, întrebîndu-şi mai întîi fiicele ce-ar dori să le aducă la întoarcere. Cele două mai mari cerură rochii bogate şi giuvaeruri, numai Frumoasa ceru doar un trandafir — „pentru că nici unul nu creşte aici“.

Cînd ajunse în port, negustorul află că toate bunurile îi fuseseră poprite de creditori, aşa încît trebuia să se întoarcă acasă tot atît de sărac precum plecase. Pînă la casa sa nu erau decît vreo treizeci de mile, dar trebuia să treacă printr-o pădure mare, în care se rătăci. Ningea cumplit şi vîntul sufla atît de tare, încît căzu de două ori de pe cal. Deodată, la capătul unei obositoare scurtături printre copaci, văzu sclipindu-i în cale o lumină strălucitoare. Îşi mînă deci calul într-acolo şi ajunse la un castel mare, în întregime luminat. Nu se afla nimeni

prin preajmă, un grajd era deschis, plin cu fîn şi ovăz asupra căruia calul său flămînd se repezi cu lăcomie. Intră şi el în castel şi găsi în sala cea mare un foc arzînd şi o masă încărcată cu bucate, pusă pentru un singur oaspete. Se uscă la foc, aşteptă cîtva timp, dar nu apăru nimeni. Nemaifiind în stare să suporte junghiurile foamei, înfulecă un pui de găină, bău cîteva pahare de vin, după care porni în căutarea unui pat, pe care-l şi găsi şi pe care se culcă şi adormi.

A doua zi, cînd se trezi la ora zece, găsi totul pregătit pentru el, veşminte curate şi o ceaşcă cu ciocolată fierbinte. Afară, zăpada dispăruse şi grădina strălucea de flori. Ieşi să-şi caute calul şi trecînd pe lîngă un strat cu trandafiri, îşi aminti deodată cererea Frumoasei. Se aplecă să culeagă un trandafir şi în clipa aceea se auzi un răget cumplit şi ridicînd capul văzu o fiară hidoasă, atît de groaznică, încît aproape că leşină. „Cît de nerecunoscător eşti, urlă Monstrul. Ţi-am salvat viaţa luîndu-te în castelul meu, şi în schimbul ospitalităţii mele, tu îmi furi trandafirii pe care-i iubesc mai mult ca orice pe lume. Trebuie să mori, aşadar, ca să-ţi ispăşeşti crima şi-ţi voi lăsa numai un sfert de oră ca să te împaci cu Dumnezeu." Sărmanul negustor se aruncă în genunchi : „Stăpîne, se rugă el, n-am crezut c-o să te mînii atît de tare, culegînd un trandafir pentru una din fiicele mele care-mi ceruse să-i aduc unul".

„Nu sînt stăpîn, răspunse Monstrul, eu sînt o Fiară. Nu-mi plac complimentele. Prefer oamenii care spun ceea ce gîndesc şi nu mă impresionezi cu linguşeala ta. De vreme ce-mi spui, însă, că ai cîteva fiice, te voi ierta, cu condiţia ca una din ele să vină aici de bunăvoie, să moară în locul tău. Nu discuta cu mine ; pleacă chiar acum, dar înainte de a pleca, jură că peste trei luni te vei întorce, dacă în acest timp una din fiicele tale nu va veni să moară în locul tău."

Negustorul promise şi atunci Monstrul îi spuse să se întoarcă în camera sa şi să-şi umple lada pe care o va găsi acolo cu tot ce-i va plăcea, iar el, Monstrul, va face

astfel ca această ladă să-i fie dusă acasă. Intră în cameră și umplu lada cu aur.

Negustorul își încălecă apoi calul care descoperi fără greutate drumul drept printre cărările pădurii. În cîteva ore bunul om era din nou acasă, fiind întîmpinat cu emoție de copiii săi. Frumoasei, el îi dădu trandafirul, spunînd : „Ia-l ! L-a costat foarte scump pe tatăl tău." Apoi, le povesti întreaga întîmplare.

Surorile mai mari se repeziră la Frumoasă cu tot felul de insulte, dar, în cele din urmă, ea, la propria-i insistență, se reîntoarse la castel împreună cu tatăl ei, unde-i aștepta aceeași bună primire. După ce terminară cina, se auzi un răget puternic, iar Monstrul își făcu apariția și o întrebă pe Frumoasă dacă venise din proprie voință. La răspunsul afirmativ al fetei, el se întoarse către părinte și-i spuse că a doua zi dimineața va trebui să plece lăsîndu-și fata acolo. Se duseră apoi la culcare, iar dimineața, plin de remușcări, tatăl își luă rămas bun de la fiică.

Din acea clipă, în castelul acesta vrăjit, Monstrul începe să-i facă curte Frumoasei. Încetul cu încetul, Frumoasa fu cuprinsă de simpatie pentru sărmanul Monstru, pentru că acesta era foarte bun cu ea și în cele din urmă se obișnui cu urîțenia lui. Atunci, însă, cînd el ceru fetei să-i fie nevastă, fata nu putu decît să refuze, spre marea mîhnire a Monstrului. La sfîrșit, fata întrebă dacă ar putea să se întoarcă acasă să-și viziteze tatăl, deoarece văzuse, într-o oglindă fermecată din camera sa, că se afla bolnav și tînjitor. Fără tragere de inimă, Monstrul îi dădu voie să meargă acasă, dar îi spuse că va trebui să se întoarcă după o săptămînă, altfel el se va stinge de dor.

Frumoasa fu dusă, așadar, acasă unde își reîntîlni părintele bucuros și surorile geloase. Surorile fură atît de invidioase, încît se vorbiră s-o rețină pe Frumoasă peste săptămîna permisă, în speranța că Monstrul se va înfuria atît de mult, încît o va devora. Frumoasa fu determinată să mai rămînă o săptămînă, dar în cea de-a

zecea noapte, ea visă că se afla înapoi în grădina castelului şi că-l vedea pe Monstru zăcînd istovit pe iarbă.

În dimineaţa următoare, plină de milă pentru Monstru şi mulţumită unui inel vrăjit pe care i-l dăduse el în acest scop, ea se trezi înapoi în castel, aşteptînd să apară Monstrul. El nu apăru însă, aşa că îl căută pretutindeni în castel, iar apoi, amintindu-şi visul, alergă în grădină şi-l găsi zăcînd acolo fără cunoştinţă. Inima îi mai bătea încă şi Frumoasa îl readuse la viaţă stropindu-l cu apă pe frunte. Monstrul îşi deschise ochii şi-i spuse că nu mai voia să trăiască de vreme ce Frumoasa îşi uitase promisiunea. „O, dragul meu Monstru, nu trebuie să mori, strigă Frumoasa, ci să trăieşti şi să mă iei de nevastă. Am crezut că ceea ce simţeam pentru tine era numai prietenie, dar durerea pe care am simţit-o cînd am crezut că ai murit, m-a făcut să înţeleg că nu pot trăi fără tine."

Abia spusese Frumoasa aceste cuvinte, că întregul castel se înveseli cu muzică şi focuri de artificii. Monstrul dispăruse şi în locul lui ea văzu un prinţ mai frumos decît Dragostea însăşi. O zînă rea, explică Prinţul, îl fermecase şi a trebuit să rămînă sub forma unei fiare pînă în clipa în care o fată frumoasă s-a oferit să-l ia de bărbat. Urmează o scenă de transfigurare, terminată cu apariţia unei zîne, care spune Frumoasei : „Vino şi primeşte-ţi răsplata pentru alegerea pe care ai făcut-o ; ai preferat virtutea, în locul frumuseţii şi al inteligenţei, iar acum meriţi să găseşti toate aceste calităţi la cel pe care-l iubeşti. Vei ajunge o mare regină ; fie ca tronul să nu-ţi distrugă virtutea." Surorile mai mari sînt mustrate cum se cuvine, căsătoria are loc în regatul prinţului şi ei trăiesc foarte multă vreme într-o fericire perfectă, deoarece dragostea lor a fost întemeiată pe virtute.

Această povestire are unele analogii cu alte legende şi basme, cum ar fi „Cinderella", sau „Răţuşca cea urîtă" a lui Andersen, dar, în discuţia care ne interesează, ea reprezintă cea mai desăvîrşită constelaţie de imagini arhetipale. În primul rînd, avem două grupuri de triade,

unul masculin (cei trei frați), și unul feminin (cele trei surori), care s-ar putea spune că reprezintă, pentru fiecare sex, trei din cele patru funcțiuni ale conștiinței. Pentru a dobîndi întregul, este nevoie să descoperi și să faci conștientă cea de a patra funcțiune ce se află îngropată în subconștient (simbolizat în basmul nostru prin marele castel ascuns în păduri). Această a patra funcțiune este deghizată, însă, într-o formă urîtă și, înainte de a putea fi reunită cu celelalte funcțiuni, ea trebuie să fie transfigurată. Simbolul transfigurării este „floarea armoniei, Trandafirul care nu se poate ofili"[17], dar acest trandafir nu poate fi cules, dragostea nu poate fi desăvîrșită pînă ce nu sînt îndeplinite anumite condiții. Proba esențială este ca însăși urîțenia să fie iubită în chip spontan și acest lucru se realizează datorită bunătății Monstrului, în contrast cu invidia celor două surori ale Frumoasei, care fac tot ce le stă în putință pentru a zădărnici căsătoria Frumoasei cu Monstrul.

Găsim, de asemenea, în povestire cîteva obiecte auxiliare cu valoare simbolică, cum ar fi lada pe care tatăl a avut voie să o umple cu aur și care i-a fost dusă acasă într-un mod miraculos, sau oglinda fermecată în care Frumoasa, pe cînd se afla prizonieră în castel (subconștientul), a putut să-și vadă tatăl absent. Nu ar fi de folos scopului meu imediat să lărgesc semnificația acestor simboluri. Ceea ce-i important pentru discuția de față este dramatica simbolizare a celor patru funcțiuni ale conștiinței.

Mai întîi, să-i reamintesc cititorului clasica descriere a lui Jung, a celor patru funcțiuni, din *Structura și dinamica sufletului :* [18]

> „Conștiința este, înainte de toate, un organ de orientare într-o lume de fapte interioare și exterioare. În primul rînd, ea stabilește faptul că ceva există. Această facultate o numesc *senzație*. Prin ea, eu nu înțeleg activitatea specifică a oricăruia dintre simțuri, ci percepția în general. O altă facultate

interpretează ceea ce este perceput; pe aceasta o numesc *gîndire*. Prin intermediul acestei funcţiuni, obiectul perceput este asimilat şi transformarea lui într-un conţinut psihic merge mult mai departe decît în senzaţia pură. O a treia facultate stabileşte valoarea obiectului. Acestei funcţii de evaluare îi spun *sentiment*. Reacţia de durere-plăcere a sentimentului marchează cel mai înalt grad de subiectivitate a obiectului. Sentimentul aduce subiectul şi obiectul într-o relaţie atît de strînsă, încît subiectul trebuie să aleagă între acceptare şi respingere."

(În acest moment, fie-mi permis să observ cît de perfect ilustrează basmul nostru acest punct de vedere: ceea ce-i permite Frumoasei să aleagă între acceptarea şi respingerea Monstrului este tocmai creşterea în conştiinţa ei a sentimentului de simpatie.)

Să continuăm cu descrierea lui Jung:

„Aceste trei funcţiuni ar putea fi cu totul suficiente pentru orientare dacă obiectul în chestiune ar fi izolat în spaţiu şi timp. Dar, în spaţiu, fiecare obiect se află într-o infinită conexiune cu o multiplicitate de alte obiecte, iar în timp, obiectul reprezintă doar o tranziţie de la o stare anterioară la una posterioară. Cele mai multe dintre relaţiile spaţiale şi schimbările temporale sînt inevitabil inconştiente în momentul orientării şi totuşi, pentru a determina semnificaţia unui obiect, relaţiile spaţiu-timp sînt necesare. Cea care face posibilă, cel puţin cu aproximaţie, determinarea relaţiilor spaţiu-timp, este cea de a patra facultate a conştiinţei, *intuiţia*. Aceasta este o funcţiune a percepţiei, care include factori subliminali, adică relaţia posibilă cu obiecte ce nu apar în cîmpul vizual, ca şi schimbările posibile, trecute sau viitoare, despre care obiectul nu dă nici o indicaţie. Intuiţia înseamnă o înţelegere imediată a relaţiilor care nu ar putea fi stabilite de către celelalte trei funcţiuni în momentul orientării."

Desăvîrşirea personalităţii implică cunoaşterea conştientă şi echilibrul tuturor celor patru funcţiuni. În experienţa noastră psihologică se întîmplă însă, adesea, „că trei din cele patru funcţiuni pot să ajungă diferenţiate, adică conştiente, în timp ce cealaltă rămîne legată de matrice, de subconştient, fiind cunoscută ca funcţiune *inferioară*. Ea este (aşa cum observă Jung în alt context) „călcîiul lui Ahile chiar şi al celei mai eroice conştiinţe ; pe undeva, omul puternic e slab, cel înţelept e nebun, omul bun e rău şi tot aşa de adevărat este reversul". [19] În povestirea noastră, omul frumos e urît şi tocmai despre asta e vorba în povestire : este vorba de transformarea urîţeniei în frumuseţe, a orbirii în percepere, aşa încît cele patru funcţiuni ale conştiinţei să poată atinge unitatea perfectă.

În „Frumoasa şi Monstrul", funcţiunea inhibată este sentimentul, dar povestirea mai evidenţiază faptul că şi relaţiile spaţiu-timp sînt implicate, ca în mai toate basmele. Ele vor fi rezolvate în momentul orientării, care este scena transfigurării.

Să ne întrebăm, acum, de ce o zînă rea aruncă blestemul urîţeniei asupra unui prinţ „mai frumos decît Dragostea însăşi". Zîna cea rea reprezintă impulsul care a provocat o disociere a conştiinţei, un complex cum spunem noi, şi a substituit, în cîmpul percepţiei, acest obiect neplăcut, Monstrul cel urît. Frumoasa, în conştiinţa ei feminină, şi-a întîlnit replica masculină, un animus * hidos. Dar şi tatăl îşi dă seama de urîţenia Monstrului ; într-adevăr, primul care a pătruns în castel — în subconştient — şi a găsit acolo trandafirul Armoniei păzit de Monstrul terifiant, a fost tatăl. Fiica ajunge un substitut al tatălui, o fiică ce se deosebeşte de surorile ei prin lipsa de invidie. Această fiică se pregăteşte să moară pentru tatăl ei. Incidental, în povestire

---

* În psihologia lui C. G. Jung, principiul masculin prezent în special la femei, în opoziţie cu *anima* care este principiul feminin în bărbat (n. trad.)

ea primeşte, mai întîi, de la tatăl ei simbolicul trandafir pe care Monstrul îi permisese să-l scoată afară din castel.

E ispititor să interpretăm Monstrul drept Întunericul, acel arhetip al aspectelor întunecoase ale personalităţii, latura negativă a sufletului, dar potrivit concepţiei lui Jung despre acest arhetip, el este întotdeauna de acelaşi sex cu subiectul ; el reprezintă, în primul rînd, subconştientul individual. Arhetipul contrasexual într-o femeie este *animus*, un principiu masculin. Pentru ce e respins el, în acest basm ; de ce apare urît ?

Pentru a găsi o explicaţie acestui paradox, cred că va trebui să părăsim sfera psihologiei lui Jung şi să primim sugestii din realizările de mai tîrziu ale psihologiei freudiene. Mai înainte, însă, să notăm că Jung admite, în paranteză, că, pentru fiică, factorul implicat în proiecţia animus-ului este tatăl, întocmai după cum mama reprezintă factorul pentru fiu.[20] De asemenea, Jung atrage atenţia asupra faptului că aceşti arhetipi sînt materializaţi, adesea, sub formă de animale. De ce însă ca monstru urît ?

După Freud, stadiile timpurii ale complexului Oedip sînt dominate de sadism. Ele ajung într-o fază de dezvoltare care începe cu sadismul oral şi se termină atunci cînd dominaţia sadismului anal ajunge la capăt.[21] În *Dincolo de principiul plăcerii*, Freud relatează cum a ajuns să-şi modifice prima ipoteză, cea a unui instinct sexual polimorf, substituindu-i o opoziţie între două feluri de instinct, unul fiind îndreptat către „obiect", celălalt către ego. Apoi, din cercetările suplimentare asupra dezvoltării libido-ului la copil în fazele timpurii, a devenit limpede că ego-ul este rezervorul autentic şi originar al libido-ului, „care se extinde asupra obiectului numai pornind de la ego. Acesta şi-a luat locul ca unul dintre obiectele sexuale şi a fost recunoscut imediat drept cel mai de elită printre ele. Acolo unde libido-ul a rămas ataşat de ego, el a fost calificat drept narcisiac."[22] Deosebirea între aceste două tipuri de instinct, care mai înainte fusese socotită drept calitativă, a trebuit să fie

definită acum din punct de vedere topografic și nevroza a putut fi interpretată atunci ca fiind rezultatul conflictului dintre ego și investiția de libido într-un obiect. Cel mai important progres al psihanalizei freudiene pare să fi fost investigarea acestei ipoteze. Poziția finală proprie a lui Freud s-a bazat pe o distincție netă între libido și instinctul morții, principii pe care le-a denumit Eros și Thanatos. Ca o consecință mai îndepărtată a acestei ipoteze, Freud sugerează că „însăși iubirea obiectului desfășoară o astfel de polaritate secundară, cea a iubirii (tandrețea) și a urii (agresiunea)". În instinctul sexual a fost identificată o componentă sadică, iar aceasta, ca perversiune, poate să capete independență și să domine viața sexuală a unui individ.

Freud semnalează că în copilărie, în stadiul oral al organizării libido-ului, posesiunea amoroasă este una și aceeași cu anihilarea obiectului și tocmai de acest aspect al dezvoltării psihice s-a ocupat cu atîta fervoare Melanie Klein. Scurta-i prezentare a problemei, făcută de ea însăși, ne va conduce drept spre punctul de vedere pe care vreau să-l susțin :

> „În cartea sa, *Dincolo de principiul plăcerii*, Freud elaborează o teorie după care, la începutul vieții organismului uman, instinctul de agresiune sau instinctul morții întîmpină rezistență și este limitat de către libido sau de către instinctul vieții — erosul. Rezultă o fuziune între cele două instincte care dă naștere la sadism. Ca să se salveze de la a fi distrus de propriul său instinct al morții, organismul își folosește libido-ul narcisiac sau autocontemplator, pentru a-și împinge acel instinct al morții spre exterior și a-l dirija spre obiectele exterioare. Freud consideră acest proces ca fundamental pentru relațiile sadice ale persoanei cu obiectele. Mai mult, aș zice că, paralel cu această deviere a instinctului morții în exterior împotriva obiectelor, are loc o reacție intrapsihică de apărare împotriva acelei părți din instinct care n-ar putea fi

exteriorizată în felul acesta. Căci pericolul de a fi distrus de acest instinct de agresiune stîrneşte, cred eu, o tensiune excesivă în ego, simţită de acesta ca anxietate, astfel încît lui, ego-ului, i se pune în faţă, chiar de la începutul dezvoltării sale, sarcina de a mobiliza libido-ul împotriva instinctului morţii. El nu poate, totuşi, să-şi îndeplinească această sarcină decît parţial, de vreme ce, datorită fuziunii celor două instincte, ego-ul nu mai este în stare, după cum ştim, să efectueze o separare între ele. O diviziune are loc în id — nivelele instinctuale ale sufletului —, prin care o parte din impulsurile instinctuale este dirijată împotriva alteia.

Această măsură de apărare din partea ego-ului, în mod vizibil cea mai timpurie, constituie, cred, piatra de temelie a dezvoltării supraego-ului, a cărui violenţă excesivă, în acest stadiu de început, s-ar explica astfel prin faptul că el este o consecinţă a instinctelor distructive foarte puternice ce conţine, alături de o anumită proporţie de impulsuri libidinale, foarte mari cantităţi de impulsuri agresive.

De asemenea, acest mod de a privi chestiunea face mai puţin greu de înţeles de ce copilul trebuie să-şi formeze imagini atît de fantastice şi de monstruoase despre părinţii săi. Lucrul se întîmplă aşa deoarece el îşi percepe anxietatea ce provine din instinctele sale agresive ca pe o teamă de un obiect exterior, atît datorită faptului că a făcut din acel obiect ţinta exterioară a instinctelor, cît şi din cauză că şi-a proiectat instinctele asupra obiectului în aşa fel, încît aceste instincte par să fie puse în mişcare împotriva copilului însuşi, din acea parte.“ [23]

Presupun că acum avem material suficient pentru o interpretare psihanalistă a basmului nostru. Monstrul reprezintă imaginea acelor instincte distructive şi sadice ce se acumulează în ego-ul copilului în cursul dezvoltării lui timpurii, în special în timpul primilor patru ani cînd, aşa cum spune Melanie Klein, întîlnim un supraego de

cel mai incredibil şi fantastic tip. „Ajungem să considerăm spaima copilului de a nu fi devorat, tăiat ori sfîşiat în bucăţi, sau groaza lui de a nu fi înconjurat şi urmărit de figuri amenințătoare, drept o componentă normală a vieţii lui intelectuale. Ştim că lupul care mănîncă oameni, balaurul care varsă foc şi toţi monştrii răi din mituri şi basme se agită şi-şi exercită influenţa subconştientă în fantezia fiecărui copil în parte, care se simte astfel persecutat şi ameninţat de către acele apariţii drăceşti."[24] Madame Leprince de Beaumont a avut capacitatea de a-şi redobîndi, din amintirile copilăriei, o astfel de imagine şi de a o exorciza prin intermediul unui mit al metamorfozei. Dar figura Monstrului reprezintă o imagine a mamei (care, în mod semnificativ, nu deţine nici un loc în poveste), proiectată cu întreaga semnificaţie psihică a acelui animus arhetipal al povestitoarei : mama care avusese puterea de a îngădui sau de a refuza satisfacerea nevoilor fiicei, simbolul exteriorizat al instinctelor de moarte, terorizînd Erosul pînă la transformarea acestuia prin magia dragostei. Povestirea pare să presupună că, într-o fază mai veche, fiica fusese smulsă de la sînul mamei, şi că, din această cauză, libido-ul i s-a îndreptat către tată.

Plăcerea estetică a fost definită (de Adrian Stokes[25]) ca „perceperea unui întreg reconstituit... a unui întreg constituit pe recunoaşterea unei pierderi anterioare sau a ruinei obiectului (indiferent dacă şi această ruină este indicată sau nu) în contrast cu negarea maniacală. Arta, fie numai prin implicare, aduce lumii o mărturie despre deprimarea şi haosul ce au fost depăşite." *Frumoasa şi Monstrul* este o alegorie desăvîrşită a reconstrucţiei sau a restituirii de acest fel. Mai înainte, am definit urîtul (Monstrul) drept ceea ce e asimetric, dar, aşa cum ne previne Burke, urîtul nu e opusul proporţiei sau al lucrului potrivit ; el este compatibil cu ideea sublimului, cu ideea de *terribilità*. John Rickman, primul care a privit natura urîtului din punct de vedere psihanalitic, lăsa să se înţeleagă că, exact aşa cum psihologia umană

a progresat mult atunci cînd a recunoscut factorii de durere sufletească, anxietate şi vinovăţie, tot astfel „în literatură ar părea de bun-simţ să acordăm mai multă importanţă decît se acordă de obicei, forţelor acestora producătoare de dezordine dar puternice, existente în înclinaţiile noastre estetice, şi să vedem dacă impulsurile subterane de distrugere, care dau naştere acestor sentimente chinuitoare, nu reprezintă cumva substratul artei, cum se întîmplă în viaţa de toate zilele... Artistul ne procură mai mult decît o consolare trecătoare pentru mizeriile noastre ; el pătrunde în spatele vălului ce ascunde sursa descurajării noastre şi ne aduce de acolo mărturie despre triumful impulsului creator asupra forţelor distructive ; el poate să facă acest lucru nu prin negarea durerii, ci prin înfruntarea ei, hotărît să o stăpînească.“ [26] Într-adevăr, în finalul articolului său, Rickman arăta că arta înseamnă ceva mai mult decît terapie şi întremare : „Nevoia de frumuseţe izvorăşte din tristeţea şi durerea pe care le încercăm datorită impulsurilor noastre distructive asupra obiectelor ce ne sînt dragi şi folositoare ; dorinţa noastră este de a găsi în artă dovada triumfului vieţii asupra morţii ; cînd spunem că un lucru e urît, recunoaştem puterea morţii“.

Doisprezece ani mai tîrziu, dezvoltînd această teorie, Dr. Hanna Segal [27] definea urîtul drept acel lucru care „exprimă starea de depresiune a lumii interioare. El include tensiune, ură şi rezultatele acesteia — distrugerea obiectelor sănătoase şi întregi şi transformarea lor în fragmente apăsătoare.“ În analiza Melaniei Klein, depresiunea este un termen tehnic, ea provenind din pierderea obiectului iubit, — sînul ; depresiunea reprezintă un foarte complicat grup de anxietăţi. Dr. Segal e cu mult mai realistă şi mai fidelă experienţei estetice, deoarece recunoaşte că definiţia lui Rickman nu permite prezenţa continuă a urîtului în opera de artă ; această definiţie admite că urîtul este contrariul frumuseţii şi că el trebuie transformat înainte de a putea să devină o experienţă estetică satisfăcătoare. Cu totul independent însă de ope-

rele de artă urîte pe care le-am menţionat, urîtul este întotdeauna prezent, în chip limpede, în tragedie, chiar în comedie; într-adevăr, pentru a folosi cuvintele Dr. Segal, „Ideea că urîţenia este o componentă esenţială a unei experienţe complete, pare să fie adevărată în ceea ce priveşte tragicul, comicul, realismul, de fapt, toate categoriile îndeobşte acceptate ale esteticului, în afară de una" — frumuseţea „clasică". Şi chiar în acest caz „întreaga noastră experienţă analitică, precum şi cunoştinţele scoase din alte forme de artă sugerează că experienţa profundă (încorporată în opera de artă clasică) trebuie să fi fost ceea ce noi numim cu un termen clinic, depresiune, şi că stimulul care a declanşat crearea unui ansamblu atît de armonios trebuie să se fi aflat în impulsul de a învinge o depresiune neobişnuit de puternică".

Acest lucru se potriveşte cu acea estetică a operei de artă care, pornind din Lipps şi Riegl, este reprezentată, într-un mod mai concis, de teoria lui Worringer despre abstracţiune şi empatie. Încă din 1908, adică cu mult timp înainte de răspîndirea teoriei psihanalitice pe care am discutat-o, Worringer scria despre „antiteza polară dintre două forme de delectare estetică", şi anume, antiteza dintre „ego privit ca un factor de întunecare a măreţiei unei opere de artă, de reducere a capacităţii operei de artă de a acorda fericirea", pe de o parte, şi dintre „armonia cea mai intimă între ego şi opera de artă care-şi primeşte viaţa numai din ego", pe de altă parte. Şi în continuare: „Acest dualism al experienţei estetice... nu este... decisiv. Cei doi poli reprezintă numai gradaţii ale unei nevoi comune ce ni se revelează ca esenţă ultimă şi profundă a oricărei experienţe estetice — nevoia de autoalienare." În limbaj popular, atrage atenţia Worringer, se vorbeşte cu o precizie uluitoare despre „pierderea omului" în contemplarea unei opere de artă. În sensul acesta, orice delectare estetică o putem atribui impulsului de autoalienare. Nevoia de abstracţiune şi nevoia de empatie sînt cei doi poli ai

experienţei estetice umane, prima reprezentînd singura posibilitate de repaos, nu numai din confuzia şi obscuritatea lumii exterioare, ci şi din confuzia şi obscuritatea lumii interioare aflată în depresiune, cealaltă reprezentînd afundarea în imediat şi organic, condiţia fiind ca opera de artă să reflecte tendinţele organice naturale din om şi să-i permită, după cum spune Worringer, ca, „în percepţia estetică, el să se reverse neinhibat, împreună cu sentimentul său interior de vitalitate, cu nevoia sa interioară de activitate, în fericitul curent al evenimentului formal. Astfel că, purtat de curentul acesta ce nu poate fi nici înţeles, nici exprimat, omul trăieşte acea absenţă a dorinţei, absenţă ce-şi face apariţia în momentul în care omul, eliberat de diferenţierea conştiinţei individuale, este capabil să se bucure de fericirea neumbrită a existenţei sale pur organice." [28]

Acest dualism corespunde realităţilor din istoria artei şi, cu toate că, în principiu, antitezele se exclud reciproc (cum am putea demonstra cu extremele artei contemporane, expresionismul şi constructivismul), în fapt, după cum atrage din nou atenţia Worringer, „istoria artei reprezintă o necontenită dispută între cele două tendinţe". [29] Personal, am crezut întotdeauna, ca şi Ruskin, că există o posibilitate de reconciliere, de sinteză, că toate numeroasele antiteze sau opoziţii pe care le folosim pentru a descrie experienţele noastre estetice sau psihologice — abstracţiune şi empatie, stil şi naturalism, formă şi sentiment, frumos şi urît, toate acestea îşi găsesc un echilibru perfect în cîteva opere de artă rare. Ruskin credea că aflase acest echilibru în ceea ce numea el o piesă de „sculptură matematică", mormîntul lui Ilaria del Caretto din Catedrala din Lucca sculptat de Jacopo della Quercia în anul 1406 *(Planşa nr. 23)*, despre care scria [30] că este singura operă monumentală pe care o cunoaşte pe lume „care îmbină într-un echilibru perfect şi fără eroare cele mai blînde mistere ale emoţiei cu severităţile implacabile ale ştiinţei". Misterele emoţiei scoase la iveală de psihanaliză,

cu greu ar putea fi descrise drept „blînde". În forma estetică, nici știința nu rămîne implacabil severă. Totuși, acea integrare a personalității, care este ținta psihanalizei, și acea „rezervă și restrîngere de putere" reprezentată într-o operă de artă ca mormîntul lui Ilaria, este perfect simbolizată în căsătoria dintre Frumoasă și Monstru.

„Frumoasa mea, spunea zîna din povestea noastră, vino și primește-ți răsplata pentru alegerea pe care ai făcut-o ; ai preferat virtutea, în locul frumuseții și al inteligenței, iar acum meriți să găsești toate aceste calități la cel pe care-l iubești. Vei ajunge o mare regină ; fie ca tronul să nu-ți distrugă virtutea."

Povestirea are un epilog. Basmul e întregit de cele două surori ale Frumoasei, ale căror inimi, așa cum am observat deja, erau pline de invidie. Nu pot discuta acum, pe larg, semnificația invidiei în psihanaliză, dar ea e fundamentală. Ea reprezintă factorul care distruge fericirea omului, avîndu-și rădăcinile în complexul Oedip. Atunci cînd tatăl din povestire s-a reîntors pentru prima oară de la castel, el a adus cu sine trandafirul pe care i-l ceruse Frumoasa, iar atunci cînd i l-a dat, i-a spus : „Iată, Frumoaso, ia acest trandafir. L-a costat foarte scump pe tatăl tău." Cele două surori s-au aruncat atunci asupra Frumoasei, copleșind-o cu toate învinuirile. „Uite, țipau ele, ce ne-a adus mîndria acestei mici creaturi nenorocite ! Cum de n-a fost și ea în stare să ceară lucruri de bun-simț cum am cerut noi ? Dar nu, Domnișoara cea frumoasă trebuie să fie totdeauna altfel. Iar acum, din cauza ei, tatăl nostru e condamnat la moarte, și ea nici măcar nu plînge."

Trandafirul este un simbol pentru tot ceea ce doresc surorile, dar ceva pe care numai Frumoasa a reușit să-l obțină. Aceasta este sursa înverșunatei invidii a surorilor mai mari. Cînd, la sfîrșitul povestirii, zîna se întoarce spre ele, ea le spune : „Vă cunosc sufletele mici și toată răutatea pe care o închid în ele. Veți deveni două statui, totuși, în piatra care vă va întrupa, vă veți păstra rațiunea. Veți sta pentru vecie la poarta castelului surorii voastre

şi nu vă impun altă pedeapsă decît aceasta : să priviţi şi să fiţi martore la fericirea ei. Vă veţi putea dezlega de blestem în momentul în care vă veţi recunoaşte propriile greşeli, dar tare mă tem că veţi rămîne mereu statui. Căci, dacă mîndria, proasta dispoziţie, lăcomia şi lenea s-ar putea corecta, numai un miracol poate să îndepărteze invidia din inimă."

Aceasta este şi concluzia analiştilor despre invidia feminină, în general. Numai un miracol, scria Melanie Klein [31], numai un puternic stimulent combinat cu o aptitudine pentru autosacrificiu, aşa cum le-a manifestat Frumoasa, dau unei femei, în cazuri individuale, aptitudinea pentru o astfel de realizare cu totul excepţională, cum este învingerea a ceea ce e cunoscut drept complexul castrării, sursa adîncă a invidiei şi a sadismului. Acest lucru poate explica nu numai prevalenţa invidiei în inima femeii, ci şi relativa raritate a operelor de artă create de femei.

III

ORIGINILE FORMEI ÎN ARTELE PLASTICE

1

FORMA în artă reprezintă înfăţişarea pe care intenţia şi acţiunea umană o dau unui artefact. În limba engleză, „forma" pare să aibă o conotaţie estetică întreţinută nu de cuvîntul „înfăţişare", dar cuvîntul *înfăţişare* (*shape* în limba engleză, n. trad.) care are aceeaşi origine cu *sceapan* din vechea engleză şi cu *schaffen* din germană, transmite mai bine implicaţiile creatoare ale acestei activităţi omeneşti. Şi obiectelor naturale li se dă formă, fie prin procesul de creştere, fie prin cristalizare sau prin alte schimbări fizice, şi există o întreagă ştiinţă a formei din natură, căreia îi spunem morfologie, după cuvîntul folosit pentru formă în limba greacă. Nu există, însă, nici o ştiinţă specială care să se ocupe cu forma artefactelor umane, cu toate că acestea au legi şi convenţii pentru perfecţiune, caracteristice.

Forma, aşa cum o voi discuta eu, trebuie să fie diferenţiată de compoziţie. Nu mă voi ocupa de legătura dintre părţi şi întreg, sau de legile armoniei şi ale proporţiei care guvernează relaţiile dintre ele. Desigur, fiecare formă poate fi apreciată şi putem discuta semnificaţia armonioasă a dimensiunilor sau lipsa lor de armonie. Dar chestiunea importantă, o chestiune care, practic, nu s-a bucurat niciodată de atenţie, sînt originile conceptului însuşi de formă în artă. Din ce cauză,

* *Eranos Jahrbuch*. 1960. Zürich (Rhein Verlag), 1961.

din haosul diform al bucăţilor de lemn şi al pietrelor, sau din obiectele folositoare şi uşor de mînuit care au fost primele unelte ale omului primitiv, a ieşit la iveală forma, în mod progresiv, pînă ce a depăşit scopul utilitarist al obiectului ajustat şi a devenit o formă de dragul formei, adică o operă de artă ?

Întrebarea am şi pus-o deja, dar o voi clarifica prin cîteva exemple ilustrative din artefactele omului preistoric. Omul se diferenţiază pentru prima dată în procesul evoluţiei printr-o iscusinţă de a-şi face unelte. A fost dovedit de către profesorul Wolfgang Köhler, în faimoasele sale experienţe cu cimpanzei, că maimuţele sînt capabile să improvizeze unelte, dar acest lucru se întîmplă numai atunci cînd animalul este incitat de perspectiva unei recompense *vizibile*. Maimuţei îi lipsesc două componente ale gîndirii de care depinde fabricarea uneltei la om : puterea de a combina imagini mentale — pe scurt, imaginaţia — ca şi puterea vorbirii şi procesul noţional care rezultă din vorbire. Poate că acest lucru nu este numaidecît evident, însă recent Dr. Kenneth Oakley de la Muzeul Britanic de istorie naturală, a dat amplelor cercetări asupra acestei probleme, următoarea formulare prudentă :

„Se poate rezuma, spunînd că maimuţele din zilele noastre sînt capabile să-şi dea seama de soluţia unei probleme concrete şi, cîteodată, să improvizeze o unealtă pentru a răspunde la o situaţie dată ; a concepe însă ideea de a ajusta o piatră sau un băţ care să-i fie de folos într-o împrejurare viitoare imaginată, este dincolo de capacitatea mentală a oricărei maimuţe cunoscute. Posesia unei mari aptitudini pentru această gîndire conceptuală, în contrast cu gîndirea în mare parte intuitivă a maimuţelor şi a altor primate, este privită, în general, de psihologii comparatişti, ca specifică omului. Confecţionarea sistematică a uneltelor implică o aptitudine pronunţată pentru gîndirea noţională.“ [1]

Experiențele recente pentru a dresa cimpanzeii să picteze, nu contrazic o astfel de concluzie. Congo, cimpanzeul din grădina zoologică din Londra, dresat de Dr. Desmond Morris,[2] a dat la iveală, în mod uluitor, picturi efective, însă culorile nu numai că au fost preselectate de către oamenii de știință în vederea experiențelor, dar ele au și fost prezentate cimpanzeului, una cîte una, iar hîrtia pe care el picta era de obicei retrasă pentru a permite ca fiecare culoare să se usuce separat, prevenindu-se astfel orice tendință accidentală de a amesteca culorile. Desenul se obține din combinarea acțiunilor musculare întîmplătoare și a proceselor intuitive automate. Din ele poate rezulta un „bun *Gestalt*", așa cum într-adevăr rezultă din diversele mașini automate de pictat, care au fost inventate în ultimii ani. Dar iarăși, nu există nici un fel de pricepere de a combina imaginile, nici puterea de imaginație formatoare.

Dacă ne întoarcem acum la primele obiecte șlefuite de om, în mod deliberat, — la diversele tipuri de unelte, — vom găsi o succesiune cronologică care începe cu bucăți de piatră tăioasă convenabile, cu dinți de rechini sau cu scoici, cu orice obiect care are o muchie tăioasă, ducînd, treptat (de-a lungul multor mii de ani), la obiecte intenționat modelate pentru a servi drept unelte.[3] Cele mai vechi unelte sînt cunoscute sub numele de eoliți (pietre timpurii) și ele nu se pot deosebi de formele accidentale ale naturii. Asemenea pietre mai sînt folosite încă de triburile australiene. Problema deosebirii acestor eoliți de uneltele șlefuite cu intenție nu-i nevoie să ne preocupe; noi trebuie să observăm numai că, treptat, apar diverse tipuri de instrumente de piatră, șlefuite, neîndoios, prin acțiunea omului *(Planșele nr. 24—27)*. De obicei din cremene, ele au fost produse prin cioplirea pietrei naturale. Cremenea este lovită ușor și precis într-un punct de pe suprafață, iar ca urmare, un strat de o anumită mărime este spart și înlăturat, și, prin lovituri succesive în locul potrivit, se obține forma necesară — acea formă cerută de rolul uneltei. La sfîrșitul

operației, se puteau obține două lucruri: așchia scoasă de pe cremene și miezul cremenei de pe care fuseseră îndepărtate așchiile. Ambele puteau fi folosite ca unealtă, așchia ca instrument de zgîriat, cremenea propriu-zisă ca secure.

O dată descoperit procedeul, a fost deschis drumul pentru perfecționarea continuă a meșteșugului și a uneltelor produse de meșteșug, acest proces de perfecționare mergînd mînă în mînă cu alegerea materialelor mai eficace și cu inventarea unor metode de lucru noi. Trebuie să înțelegem, totuși, că între cea dintîi apariție a securii în formă de pară, unealta caracteristică a Paleoliticului inferior din Europa (cu aproximativ 550.000—250.000 de ani în urmă), și inventarea rafinatelor unelte din perioada Neoliticului (aproximativ 3000—1500 î.e.n.; *Planșele nr. 28, 31, 32)*, se întinde o perioadă de timp imensă. Cam o jumătate de milion de ani de experiență în piatră precede prelucrarea rapidă a fierului și a bronzului. În clipa, însă, în care fierul înlocuise piatra, iar bronzul înlocuise fierul (ori îl completase pe acesta), omul avea la îndemînă mijlocul tehnic pentru a întemeia o civilizație de durată.

Pentru a căpăta o idee mai clară despre evoluția formală sau morfologică a acestor artefacte, cel mai bine ar fi să le împărțim în trei tipuri: 1) instrumente de străpuns și de tăiat, la care tăișul este mobilul principal; 2) unelte în formă de ciocan sau măciucă, la care puterea și masa concentrată sînt scopul; și 3) vase scobite pentru a fi folosite drept recipiente pentru un aliment. Vom afla atunci că, deși scopurile sînt deosebite, evoluția morfologică parcurge linii paralele.

Nu poate fi nici o îndoială asupra faptului că, pentru lungi perioade de timp, impulsul ce se găsea în spatele unei astfel de evoluții a fost cel al eficienței. De asemenea, nu poate fi îndoială că această căutare a eficienței a dus în mod imperceptibil la forme care, pentru sensibilitatea noastră modernă, nu erau numai eficiente, ci și frumoase. În orice evoluție de lungă durată, a lamelor de secure, a vîrfurilor de suliță sau de săgeată, există un

rafinament progresiv al formei, datorită îndemînării sporite în cioplire, apoi în şlefuire şi lustruire, pînă cînd avem, în cele din urmă, artefacte de o asemenea eleganţă, încît e nepotrivit să presupunem că ele au fost destinate să slujească drept unelte practice. Arheologii fac distincţii între cîteva culturi din Paleolitic pe baza uneltelor precumpănitoare — de exemplu, culturile toporului de piatră şi uneltei din piatra de rîu, culturile uneltei retezate, culturile uneltei-aşchie şi uneltei-lamă, dar acestea nu cred că trebuie să ne preocupe, deoarece, oricare a fost unealta şi oricare materialul, procesul de perfecţionare a fost acelaşi. Nu trebuie să excludem, fireşte, posibilitatea perioadelor de degenerare.

Ceea ce aş vrea să stabilesc, pentru toate aceste artefacte omeneşti timpurii, este o succesiune evoluţionistă care trece prin trei stadii : 1) conceperea obiectului ca unealtă ; 2) confecţionarea şi perfecţionarea uneltei pînă la punctul de eficienţă maximă ; 3) perfecţionarea uneltei dincolo de punctul de eficienţă maximă spre o concepere a formei în ea însăşi. Evoluţia de la primul stadiu la cel de al doilea e neîndoielnică ; ea reprezintă succesiunea culturală normală aşa cum e stabilită de paleontologi şi arheologi. Dar, în ce mod şi pentru care raţiune a trecut omul, destul de devreme în dezvoltarea sa culturală şi cu mult înainte de timpurile istorice, de la forma funcţională la forma în ea însăşi, adică, la forma estetică ?

Există două ipoteze posibile care ne-ar putea duce la o explicaţie a originilor formei estetice. Prima ar putea fi numită *naturalistă* sau *mimetică*, a doua *idealistă*, probabil. Potrivit primei ipoteze, toate devierile formale de la eficienţă s-ar datora imitării, conştiente sau inconştiente, a formelor aflate în natură ; potrivit celei de a doua ipoteze, forma îşi are semnificaţia sa proprie, adică ea corespunde unei necesităţi interioare psihice şi exprimă acest sentiment. Un astfel de sentiment nu este în mod necesar nedeterminat ; dimpotrivă, el reprezintă adesea o dorinţă de reificare, de clarificare, de precizie, de ordine.

Să privim acum, ceva mai îndeaproape, cîteva din primele artefacte umane şi să luăm, pentru contrast, o

formă tăioasă solidă cum ar fi lama de topor *(Planșa nr. 31)*, și o formă scobită pentru a servi de recipient, de tipul vasului de argilă *(Planșa nr. 36)*.

Primele stadii în dezvoltarea formală a lamei de topor au fost, în mod evident, pragmatice — o alegere a pietrei pentru greutatea și soliditatea ei, pentru puterea de izbire potrivită îndemînării. Într-un stadiu de mai tîrziu al dezvoltării, a devenit importantă și forma ovoidală, care a permis fixarea lamei pe o coadă, cu ajutorul unor curele. Dar, din momentul în care această formă de bază fusese standardizată, prin procesul probelor și corectărilor, constructorul de unelte a început să se concentreze asupra posibilităților de tăiere ale toporului, iar acest fapt a dus la perfecționarea treptată a tehnicii de cioplire, iar apoi la netezire și lustruire prin diferite metode de frecare. Ceea ce s-a dezvoltat, în cele din urmă, păstrîndu-se deosebirile datorate naturii materialului, a fost o formă esențialmente aceeași cu a toporului omului civilizat *(Planșa nr. 32)*. În orice tip de unealtă, există un punct optim de eficiență funcțională care determină forma în funcție de materialul folosit. La multe din artefactele sale — vîrfuri de săgeată sau de lance, instrumente de zgîriat, lame, precum și topoare — omul a atins acest punct optim în perioada Paleoliticului tîrziu sau superior.

A început, apoi, etapa finală și cea mai semnificativă a evoluției formale, care nu are loc înainte de perioada Mezoliticului sau Epoca medie a pietrei și, probabil, nici înainte de perioada Neoliticului : toporul a fost despărțit de funcțiunea lui utilitară și perfecționat în continuare pentru a sluji ca obiect ceremonial sau ritual *(Planșa nr. 32)*. În acest stadiu, chiar materialul originar, care pentru o unealtă practică trebuia să fie cît mai solid posibil, a fost abandonat cîteodată și înlocuit cu un material prețios și rar, cum este jadul *(Planșele nr. 29, 30)*. Jadul și nefritul sînt pietre dure și fără îndoială că ele fuseseră folosite la facerea uneltelor și înainte ca aceste unelte să devină obiecte de ceremonial sau rituale ; uneltele de

piatră sau bronz au devenit și ele rituale sau de ceremonie, acolo unde jadul și nefritul erau rare sau necunoscute. Dar raritatea unui lucru îl face prețios, ducînd la valori de raritate și trebuie să presupunem, pentru acest motiv, că acolo unde erau ușor de procurat, mai ales în China, jadul sau nefritul au fost preferate ca obiecte non-utilitare. În orice caz, o dată despărțită de funcție, forma a fost liberă să se dezvolte după noile principii sau legi, — după acele legi și principii cărora astăzi le spunem estetice.

Se poate ca arheologii să aibă păreri diferite în clasificarea uneltelor de piatră preistorice — existînd, în chip firesc, un numeros grup de tranziție, fie de forme funcționale perfecționate, fie de forme estetice libere, dar nici un arheolog nu se va îndoi de conturul general al dezvoltării. Oricum, nu este esențial să se găsească o justificare rituală pentru fiecare formă estetică ; există vîrfuri de săgeată, spre exemplu, de o extraordinară grație și rafinament care în mod sigur au fost arme de vînătoare și în nici un sens rituale. Trebuie admis că „un principiu de eleganță pur estetic" poate fi combinat cu un principiu de eficiență pur utilitar, și să nu se distingă de acesta. Simetria, de pildă, o însușire estetică atunci cînd omul e conștient de ea, a fost la început, în mod neîndoielnic, o necesitate tehnică : un vîrf de săgeată asimetric n-ar fi zburat drept. Problema constă în determinarea momentului în care eleganța încetează să fie utilitară și a momentului în care forma se desparte de funcțiune.

Toporul de ceremonie care-și are originile în Epoca tîrzie a pietrei, este executat cu foarte multă grijă în Epoca bronzului, ca să persiste, apoi, în cele mai multe culturi pînă în Evul mediu european. Acest artefact, în stadiile avansate ale dezvoltării sale, a devenit o formă simbolică. Splendidele topoare de bronz, care cu greu ar fi putut să fie arme adevărate, erau curente în China antică. Dr. Gunnar Andersson afirmă că toporul era unul din simbolurile fertilității în epoca neolitică, și-l compară cu ciocanul pe care populația Tori îl punea pe genunchii

miresei.[4] Lamele topoarelor de jad din perioada Chou erau, în mod sigur, obiecte de cult. În civilizația minoică toporul cu două tăișuri *(labyris)* era asociat cultului practicat în labirint (căruia i-a dat numele). Plasat în mijlocul unui cerc (de exemplu, între coarnele încovoiate ale unui bou), el devine o mandala. În civilizațiile de mai tîrziu, găsim toporul folosit ca simbol al autorității, de exemplu în acele *fasces* romane, funcția lui simbolică persistînd în halebardele ceremoniale din procesiunile medievale și cele ale Renașterii. Paralelisme pot fi aflate în culturile mexicane și africane. Ceea ce, însă, este de un interes imediat, nu e continuitatea istorică a formei, ci natura formei, care chezășuiește o astfel de continuitate.

O dezvoltare asemănătoare, cu o continuitate și mai lungă, poate fi urmărită de la ciocanul din Epoca de piatră pînă la sceptru *(Planșele nr. 33, 34, 35 b)* care în unele țări mai este încă simbolul autorității regale și parlamentare. Unii specialiști susțin că acel *pi* din China *(Planșa nr. 35 a)*, un disc de jad, variind considerabil ca mărime, cu un diametru de 10—20 cm în general, și avînd în centru o gaură circulară, provenea din sceptrul neolitic, — un sceptru de piatră fiind găsit într-o așezare neolitică din Mongolia. *Pi* simbolizează cerul și era folosit în ceremoniile sacrificiale. De asemenea, el era un semn al rangului și unul din obiectele emblematice folosite în ritualurile de înmormîntare.

Evoluția vasului scobit este mai interesantă și mai complicată chiar. Primele vase au fost mici bucăți de rocă cu o suprafață destul de concavă pentru a păstra un lichid. De asemenea, trebuie să fi fost folosite tigvele de dovleac, nucile de cocos, scoicile și alte obiecte naturale ; progresul uneltelor de tăiat și de răzuit trebuie să fi făcut posibilă scobirea lemnului.

O dată cu trecerea de la vînătoare la agricultură, s-a descoperit posibilitatea de exploatare a altor materiale și, mai ales, a însușirilor plastice ale pămîntului care devenise sursa hranei de bază a omului — cerealele. Max Raphael, unul din puținii arheologi care s-au gîndit la

problema formei, dă, în monografia sa despre olăria Egiptului preistoric, această explicație despre originile vasului de argilă : „Omul a căutat, fără încetare, noi materiale, noi tehnici, noi ideologii prin care să-și dezvolte aptitudinile creatoare în fața forțelor naturale superioare. Solul fertilizat de aluviuni, acel sol a cărui natură rămînea un mister pentru om, îi producea acestuia ceea ce-i era necesar, printr-o trudă neîntreruptă, care antrena după sine tot atîtea schimbări necunoscute și misterioase, dincolo de controlul omului."

„Datorită acestei complexe interacțiuni dintre necesitate și puterea creatoare, continuă Raphael, omul privea produsele acestui sol, recolta de orz și grîu ce nu putea fi sporită după voință, cu sentimente pe care nici culegătorii de fructe, nici vînătorii nu le încercaseră vreodată, adică, cu dorința de a le înmagazina prevăzător, pentru siguranța viitorului. Astfel, o dată cu perioada de înflorire a recoltelor, s-a născut nevoia vaselor impermeabile la umezeală și nisip, receptacole ce puteau să protejeze roadele naturii și ale muncii omului de alterare." [6]

Posibilitatea de a modela argila și de a o usca la soare sau în cenușa fierbinte a unui foc a fost, în cele din urmă, descoperită : „Experiența l-a învățat pe egipteanul din Neolitic că mîlul în care creștea grîul e maleabil și ușor de modelat, că soarele îl usucă și-l transformă într-un recipient folositor și că focul îl face impermeabil la apă. Omul care a sintetizat aceste experiențe separate, a inventat vasul de argilă. În felul acesta, satisfăcîndu-și una din cele mai urgente necesități sociale, el a pus baza valorii spirituale a acelui material care, nu numai că făcea să crească cerealele, dar făcea posibilă și păstrarea lor. Omul a văzut că întreaga lui existență depindea de o substanță ale cărei origine și natură nu le înțelegea și pe care n-o putea produce." [7]

Egipteanul din perioada Neoliticului putea, însă, să dea formă acestei substanțe misterioase. Primele vase au fost cupele rotunde cu aspectul unei jumătăți de sferă *(Planșa nr. 36)*, dar, de la început, natura materialului a inspirat

variații : cupele cu marginile joase au devenit străchini, cele cu margini înalte au devenit pahare și urne de păstrat cerealele. Apoi, pentru o mai bună păstrare a lichidului pentru a fi protejat de muște mai bine, a urmat dorința de a acoperi cupa și de a-i modela forma astfel încît lichidul să se toarne sau să se transporte mai ușor, fiecare trebuință reclamînd o adaptare a prototipului. Și iarăși și-a făcut apariția procesul de rafinare a formei utilitare de bază, iar aici trebuie presupus că unele afinități cu forma corpului omenesc a avut o inconștientă influență. Din nevoia echilibrului a fost impusă simetria și, din același motiv, s-a diferențiat piciorul sau baza vasului. Nevoia de a ridica și transporta vasele mai mari a dus la adăugarea toartelor sau a mînerelor, dar, întotdeauna, într-un anumit moment din evoluția formei utilitare, utilitatea e depășită. Forma este perfecționată de dragul ei însăși sau de dragul unei funcțiuni care nu mai este strict utilitară. Vasul poate fi folosit pentru libații, pentru a păstra cerealele sau cenușa celor morți, iar astfel de funcțiuni rituale pot justifica perfecționări care nu sînt cerute de folosirea normală. Ceea ce-i esențial de observat este faptul că, la un anumit punct al acestui proces de evoluție formală, forma răspunde nu numai unui scop utilitar, ci și unei nevoi spirituale.

Important de reținut este faptul (iarăși folosesc vorbele lui Max Raphael) că „modelarea lutului a mers dincolo de satisfacerea nevoilor fizice". Și Raphael continuă cu subtilitatea că „această dezvoltare a fost favorizată de faptul (privit de mulți scriitori, în mod eronat, ca o limitare) că mîna omului putea să producă sinteza între intenția utilitară și intenția spirituală fără a recurge la vreo unealtă".

Mai trebuie să ne întrebăm prin intermediul căror forțe și sub conducerea cărei voințe formele utilitare ale primelor vase de pămînt au devenit formele rafinate ale culturilor de mai tîrziu ? Max Raphael, a cărui convingere filosofică era materialist-dialectică, credea că forțele au

fost economice — noi trebuințe, adesea aduse de popoarele năvălitoare care transformau vechile condiții de viață.

Max Raphael argumentează că, atunci cînd se schimbă condițiile materiale, se schimbă și reacțiile emoționale ale omului și, printre acestea, reacțiile lui estetice. Vechile forme nu mai satisfac noile sentimente ; ele trebuie modificate pentru a corespunde unei necesități interioare, unei voințe spre formă care reprezintă răspunsul emoțional la provocările vieții privită ca un întreg — „suma tuturor condițiunilor obiective aflate în interacțiune", după cum o numește Max Raphael. Acest lucru pare să implice ideea că a existat o conștiință a formei ca atare, în expansiune. „Cînd omul neolitic, împins probabil de scopul practic de a realiza o impermeabilitate mai mare la lichide, a combinat șlefuitul cu vopsitul, aplicînd aceste două operațiuni formei pe care o crease *(Planșa nr. 37)*, conștiința libertății sale a crescut. Noile mijloace de reprezentare au schimbat impresia produsă de oală și, ca urmare, omul a intuit deosebirea dintre natura reală a unei forme date și efectul produs de această formă. Mai înainte, cînd artistul preistoric aplicase, pentru întîia oară, matematica asupra unui lucru, efectul fusese doar o ajustare exterioară ; greutatea materialului, în ciuda aspectului său regulat, se opunea încă abstracțiunii matematicii. Acum, cînd culoarea lustruită ascundea ochiului materialul, mintea începu să fie impresionată de atracția gravitațională, pe care încearcă să o înlăture. Această tendință a fost întărită de faptul că materialul era de fapt redus la un strat destul de subțire. În mult admirata subțirime a ceramicii de Badari, avem de-a face nu numai cu virtuozitatea (care trebuie să fi avut, în mod sigur, o mare valoare pe piață), nu numai exclusiv cu un principiu estetic de eleganță, ci și cu o forță ideologică generală care a încercat să rezolve opoziția dintre materie și spirit, adică, s-a străduit să accentueze sau să elimine această opoziție prin dematerializarea materialului și materializarea imaterialului." [8]

Iată o formulă pentru forța care schimbă o formă utilitară într-o operă de artă, — forța care *se ocupă* de opoziția dintre spirit și materie, străduindu-se să elimine acea opoziție. Înainte de a cerceta cît de potrivită este această formulă ce s-ar putea ilustra și mai izbitor urmărind evoluția vasului de bronz din China neolitică, să aruncăm o privire spre originile formei în arta picturală.

În dezvoltarea formei obiectelor de utilitate, am stabilit trei stadii, și anume : 1) descoperirea formei funcționale ; 2) perfecționarea formei funcționale pînă la eficiența ei maximă, și 3) dezvoltarea formei funcționale în direcția formei libere sau simbolice. A presupune *a priori* că arta picturală, arta reprezentării imaginilor, a urmat aceleași stadii de dezvoltare, ar fi, probabil, nejustificat. Desigur, e foarte posibil ca primele picturi de animale să fi avut un scop utilitar — un sistem de răboj pentru socotit vînătorile sau animalele ucise, — dar, de la zgîriatul și mîzgălelile fără țintă pe nisip sau pe zidurile umede și argiloase ale peșterilor, și pînă ce arta desenului să fi putut atinge valoarea unui simbol de reprezentare, trebuie să fi avut loc un lung proces de evoluție. Mîzgăliturile și desenele făcute după contururile mîinilor dăinuie în diverse așezări paleolitice și, deși nu există nici o dovadă stratigrafică care să stabilească o dezvoltare evolutivă de la mîzgăleala fără rost la imaginea figurativă sau schemă, analogia cu dezvoltarea similară a reprezentării picturale în desenele copiilor este, probabil, acceptabilă. Nu e vorba, însă, așa cum o analiză superficială ne-ar putea face să credem, de o activitate la voia întîmplării și care să se termine cu o descoperire accidentală de asemănări. Analiza perseverentă a mîzgălelilor copiilor, ca cea întreprinsă de doamna Rhoda Kellog printre copiii din San Francisco, arată că are loc o descoperire progresivă a formelor de bază — cercul, crucea, pătratul, și așa mai departe, — toate tinzînd către o formă sintetică care este vechea noastră cunoștință, mandala — un cerc împărțit în patru secțiuni. Această mandala constituie o schemă de bază din care se dezvoltă imaginile, prin procesul deja menționat,

şi pe care profesorul Gombrich l-a numit „creare şi armonizare“.[9] Cu alte cuvinte, schema este modificată, în mod treptat, în direcţia imaginii de pe retină pînă ce se ajunge la o aproximaţie convingătoare. Pe baza acestei ipoteze se poate susţine că „ceea ce artistul cunoaşte“ (schema) este modificat treptat de „ceea ce artistul vede“ (iluzia realităţii) şi că acest proces explică toate variaţiile de stil din istoria artei de reprezentare.

Din acest punct de vedere, formaţiunile de stîncă întîmplătoare, sau protuberanţele de pe peretele peşterii s-ar fi putut să fi slujit drept scheme pentru omul din Paleolitic, dar acesta e un fenomen ce se petrece cel mai frecvent în punctul culminant al artei franco-cantabriane. Paolo Graziosi, în cel mai recent şi mai comprehensiv studiu despre arta Paleoliticului, ajunge la concluzia că „pînă acum, nimic nu dovedeşte că realismul fortuit a acţionat, în cele mai timpurii forme de artă, ca un impuls creator dominant“ ; dimpotrivă, „el a înflorit, în special, la acei oameni care atinseseră un înalt grad de sensibilitate a formei şi a volumului şi o remarcabilă stăpînire a capacităţilor tehnice“. [10]

Oricum, este logic de presupus că zgîrieturile şi mîzgălelile întîmplătoare trebuie să fi sugerat o schemă mentală după care, apoi, a fost armonizat şi desenul dorit, sau, tot atît de probabil, trebuie să fi avut loc o încercare treptată de a armoniza mîzgăleala cu imaginea eidetică. Dar, cu cît încercarea e mai reuşită, cu atît mai puţin interesantă devine ea din punct de vedere formal ; reproducerea unei imagini eidetice, oricît de asemănătoare vieţii, nu este, în chip necesar, o operă de artă. Ea este o reproducere şi devine operă de artă numai dacă există o intenţie de a compune sau aranja imaginea într-o formă semnificativă. Reproducerea exactă a unui ren sau a unui rinocer corespunde uneltei cu maximă eficienţă. Pentru a constitui o formă artistică, reproducerea trebuie să fie dusă dincolo de această fază utilitară, înspre o concepţie a formei pure. Sau, pentru a reda aceeaşi idee în alt fel : reprezentarea exactă a unui animal este o reproducere a

formei naturale; noi sîntem interesați de artefacte care sînt forme născocite de imaginația omului.

S-a susținut de către unii arheologi că anumite desene de animale de la Altamira au fost compuse intenționat în această manieră; ele au „stil" precum și „exactitate". Dar între „stil" și „formă" trebuie făcută o distincție categorică. Stilul corespunde vitalității, calităților cinetice; forma — frumuseții, calităților statice. Stilul este omenesc și limitat la artefactele omenești; forma este universală și există numai atunci cînd artefactele omului corespund legilor matematice. În general, putem spune că artistul din Paleolitic a atins stilul, dar nu și-a dat seama de formă.

Ne lipsește, totuși, o explicație convingătoare pentru faptul că, atît de devreme în dezvoltarea omului (deși la o singură categorie — reprezentarea animalelor), apropierea imaginii de realitate a putut să fie realizată cu atîta eficiență. Explicația mi se pare că trebuie căutată în structura socială care a condiționat producerea imaginilor, adică, în chiar cerințele practicilor magice ale omului din Paleolitic. De asemenea, am susținut că în acest stadiu timpuriu al dezvoltării omului, ar fi legitim de presupus existența în creierul uman a unei acuități constituționale pentru imaginile artistice, — adică, existența unui sistem de imagini *eidetice* dominante, așa cum pot avea copiii și unele animale. Dar dacă copiii posedă astfel de imagini, de ce nu pot da și ei la iveală desene de o exactitate realistă similară? Cred că se poate răspunde: pentru că ei, copiii, nu au nici un mobil de tipul fricii sau al foamei care să-i constrîngă și care, în decursul unei lungi perioade de dezvoltare, l-a împins pe omul preistoric la instituirea și elaborarea magiei simpatetice.

Este evident că, în dezvoltarea artei figurative preistorice, între faza de început a mîzgălelii și realizarea imaginilor realiste a intervenit, încă o dată, voința și, deși în acest caz voința nu a acționat asupra unei forme utilitare, asupra uneltei, ea a sesizat totuși o formă dată — forma de bază aflată într-o mîzgăleală — începînd să

o transforme cu o anume intenţie nemărturisită. Trebuie să presupunem că forma de bază — mandala — fusese atinsă inconştient şi, dacă vrem să rămînem materialişti pînă la capăt, se cuvine să presupunem că cel care, datorită comodităţii şi echilibrului său, obţine, în mod automat, *Gestaltul*, corect, nu este altul decît procesul intuiţiei. După aceea, însă, printr-un proces intuitiv asemănător de creare şi armonizare, modificarea formei de bază continuă pînă în momentul în care se realizează iluzia realismului. Trebuie să considerăm acest stadiu ca echivalent cu elaborarea uneltei perfect funcţionale, imaginea realistă fiind o unealtă solicitată de magia simpatetică. Dar, în acest caz, probabil şi în cîteva din desenele paleolitice de la Altamira, mai evident însă în amuletele cu figuri feminine sculptate cum sînt Venus din Lespugue (Franţa) şi Venus din Dolní Vestoniče (judeţul Miculov din Moravia), configurarea se apropie de abstracţiune. Intervine voinţa spre formă care împinge imaginea dincolo de funcţia ei utilitară şi chiar dincolo de vitalitatea ei stilistică, pentru ca din nou să compună *forma liberă* sau *simbolică*. Ceea ce are loc este o elaborare a imaginii utilitare sau realiste şi o înlocuire treptată a acestei imagini cu o formă a cărei putere de a atrage şi de a satisface decurge din forma însăşi şi nu din funcţia ei de reprezentare sau de percepere. [11]

S-ar părea, de aceea, că, în orice direcţie am investiga originile formei, vom observa apariţia unei voinţe-spre-formă independente care începe să se manifeste, de obicei, atunci cînd eficienţa funcţională a formei şi-a atins punctul ei optim de dezvoltare şi apoi s-a stabilizat. Nu avem încă o concepţie corespunzătoare despre cauza acestei voinţe şi, fireşte, nici despre justificarea ei teleologică. Reprezintă ea oare, aşa cum au presupus unii esteticieni, doar un impuls capricios către variaţia elegantă, sau posedă o motivaţie în termenii evoluţiei biologice a omului ? Presupun că în termenul de „evoluţie biologică“ trebuie să fim gata să includem dezvoltarea acelor facultăţi prin intermediul cărora omul se adaptează mental, adică spiritual la misterul poziţiei sale existenţiale, — un

mijloc de a răspunde la ceea ce Heidegger numeşte întrebarea fundamentală : pentru ce, în definitiv, există mai degrabă fiinţa decît neantul şi cum stabilim o formă inteligibilă pentru ceea ce *este*, — cum determinăm fiinţa ? Cu alte cuvinte, mai potrivit cu preocuparea noastră imediată, de ce formele stabilite de artist au semnificaţie universală ?

2

Forma, după cum recunoaşte Heidegger, aparţine esenţei intime a fiinţei. Fiinţa *(Sein)* este ceea ce atinge o limită pentru ea însăşi. „Ceea ce se plasează pe sine în limita sa, completîndu-se pe sine şi rămînînd aşa, are formă, *morphe*. Forma, aşa cum o înţelegeau grecii, îşi trage esenţa dintr-o autoplasare-în-limită, autoplasare ce devine astfel evidentă.“ [12]

Astfel se înfăţişează forma pe care am văzut-o apărînd în zorii istoriei umane, astfel este capacitatea formativă care îl deosebeşte pe *homo sapiens* de *homo faber*. Căci formele lui *homo faber*, uneltele practice şi funcţionale din primele stadii ale dezvoltării umane, nu au atins limita existenţei (Ständigkeit), ci exprimau doar o continuă stare de activitate. Forma nu a devenit formă pentru ea însăşi, — existenţă permanentă, decît după ce a atins limita eficienţei sau a utilităţii.

Atunci ea a devenit *logos*. După Heidegger, sensul de bază al *logosului* este cel de îmbinare, de împreunare şi, după propriile-i cuvinte, „îmbinarea nu înseamnă niciodată doar a pune împreună şi a îngrămădi. Ea menţine într-o legătură comună ceea ce este contradictoriu şi ceea ce tinde să se despartă. Ea nu lasă ca aceste elemente să ajungă într-o stare de disoluţie întîmplătoare. Menţinînd astfel legătura, *logosul* are caracter de forţă penetrantă, de *physis*. El nu permite ca ceea ce se află sub stăpînirea lui să se ri-

sipească într-o libertate goală de contradicţie, ci, unificînd contrariile, el menţine întreaga violenţă existentă în tensiunea dintre aceste contrarii." [13]

Heidegger ia acest sens al *logosului* din Heraclit şi interpretează unul din fragmentele aflate în adaptarea lui Diels-Kranz (primul fragment), ca o identificare între *physis* şi *logos*. Într-o traducere pe care eu o cred foarte fidelă, acest fragment se prezintă aşa : „Cu toate că acest Logos se justifică veşnic, oamenii nu sînt totuşi în stare să-l înţeleagă — nu numai înainte de a afla despre el, dar chiar atunci cînd au aflat de el pentru prima oară. Adică, deşi toate lucrurile ajung să se petreacă în concordanţă cu acest Logos, oamenii par să nu aibă nici un fel de experienţă a lui, cel puţin dacă-i judecăm în lumina unor astfel de vorbe şi fapte cum intenţionez eu să o fac. Metoda mea proprie este să observ fiecare lucru, potrivit cu natura sa, şi să precizez cum se comportă. Alţi oameni, dimpotrivă, în momentele lor de veghe la ceea ce se întîmplă în jurul şi înlăuntrul lor, sînt tot atît de distraţi şi neatenţi ca în timpul somnului." [14] În alt fragment (al optulea), Heraclit spune : „Contrariile se mişcă înainte şi înapoi, unul spre altul ; din propriul lor exterior, se adună ele pe sine", sau, pentru a cita o altă traducere, „Contradicţia aduce înţelegere. Din ciocnire iese cea mai frumoasă armonie." Heidegger interpretează acest fragment în sensul că lupta contrariilor reprezintă o îmbinare, fixată în împreunare ; ea este *logos*. De la această identificare între *logos* şi *physis*, Heidegger trece la frumuseţe, deoarece ceea ce înţelegeau grecii prin frumuseţe era restrîngerea. *„Arta este o dezvăluire a fiinţei fiindului."* „Fiinţa fiindului este suprema strălucire, adică frumuseţea cea mai înaltă, cea care este mai stabilă în ea însăşi... Dimpotrivă, pentru noi modernii, frumosul este ceea ce calmează şi destinde ; el e destinat delectării, iar arta este o treabă pentru cofetari." [15] Pentru greci, frumuseţea era strălucirea a ceea ce este complet şi armonios, a ceea ce este cuprins-în-sine şi original. Opera de artă este o dezvăluire a fiinţei, o statornicire a unei vechi relaţii cu *physisul* — domeniul lucruri-

lor, cu natura, cu însăşi fiinţa. Dar, aşa cum scoate în evidenţă atît de frumos Heidegger, „nu prin intermediul fenomenelor naturale au învăţat grecii ce este *physis*, ci dimpotrivă : ei au descoperit ceea ce au trebuit să numească *physis*, prin intermediul unei experienţe intelectuale şi poetice fundamentale despre fiinţă. Ceea ce le-a permis să obţină o viziune rapidă asupra naturii, în sens limitat, a fost tocmai această descoperire. Astfel, noţiunea de *physis* a cuprins la început cerul şi pămîntul, piatra şi planta, animalul şi omul, şi a cuprins istoria umanităţii ca operă a oamenilor şi a zeilor ; la urmă, dar mai important decît toate, ea a făcut ca zeii înşişi să fie supuşi destinului. *Physis* înseamnă forţa care iese la suprafaţă şi regatul de permanenţă peste care domneşte ea. Această forţă de a apărea şi de a dura include «devenirea» precum şi «fiinţa», în sensul restrîns al duratei nepăsătoare. *Physis* înseamnă procesul de apariţie, de scoatere la iveală din ceea ce e ascuns, procesul prin care, în primul rînd, ceea ce este ascuns e făcut să dureze.“ [16]

Dar ceea ce iese la iveală este o formă, *morphe*, şi are formă tocmai datorită îmbinării, a raporturilor interioare şi a armoniei. Se afirmă, de obicei, că grecii nu aveau nici un cuvînt pentru noţiunea de artă şi că termenul folosit în loc era *techne ;* grecii, însă, nu aveau un cuvînt pentru noţiunea de artă deoarece ei nu concepeau arta ca ceva separat de înţelegerea realităţii, de constituirea fiinţei, de fizică şi metafizică. *Techne*, spune Heidegger, nu era nici artă, nici tehnologie, ci un tip de cunoaştere, priceperea de a planifica şi de a organiza în mod liber, de a conduce instituţiile, iar ca justificare, Heidegger face trimiteri la *Phaedrus* al lui Platon. „Techne înseamnă creaţie, construcţie, în sensul unei producţii deliberate“ ; ea este priceperea de a inventa unealta eficientă, dar nu forma liberă. Însă în altă parte, Heidegger redefineşte *techne* drept cunoaştere în sensul adevărat, nu doar ca un comentariu asupra unor date necunoscute anterior, ci ca fapt real ce are ca rezultat producerea obiectelor [17], „privirea iniţială şi persistentă în afară, dincolo de ce este

dat într-un timp anume". Acum, arta poate fi identificată cu *techne*, deoarece ea „este ceea ce face, în modul cel mai direct, ca ființa (adică, ceea ce apare și persistă în sine) să dureze, determinînd-o să-și găsească stabilitate în ceva prezent (opera). În principal, opera de artă este o operă nu pentru că e elaborată *(gewirkt)*, sau produsă (am văzut că și unealta satisface aceste condiții), ci pentru că ea dă naștere *(er-wirkt)* ființei, într-un fiind ; ea produce fenomenul prin care forța ce iese la iveală, *physis*, ajunge să strălucească *(scheinen)*. Tocmai prin intermediul operei de artă, înțeleasă ca ființă a fiindului, orice alt lucru, care apare și există, este confirmat, mai întîi, și făcut accesibil, putînd fi explicat și înțeles ca ființă sau nonființă." [18]

De aceea, arta poate fi considerată drept „capacitatea, pur și simplu, de a executa sau de a pune în operă *(ins-Werk-setzen)* drept *techne*". O astfel de realizare activă a ființei înseamnă cunoaștere, și arta este *techne* tocmai în acest sens al cunoașterii și nu datorită faptului că ea implică ingenuozitate „tehnică", unelte sau materiale.

Distincția formulată de Heidegger pare să fie frumos ilustrată de evoluția timpurie a artefactelor, așa cum am descris-o eu. *Techne*, cu sensul de ingeniozitate, va explica forma artefactului ca unealtă destinată nevoilor practice ; dar *techne*, cu sens de creație și evidențiere, produce o formă care rezistă prin ea însăși, despărțită de funcția ei practică, o configurație ce se dezvăluie ea însăși ca ființă a fiindului.

Citind interpretarea lui Heidegger despre filosofia timpurie a Greciei, ne reamintim, în chip inevitabil, de o filosofie contemporană cu ea, cea chineză, în care găsim o încercare de a explica statornicirea ființei, încercare ce poate fi raportată riguros la gîndirea Greciei timpurii. Este peste puterile mele să încerc o corelație între cosmologia greacă și cosmologia chineză, probabil, însă, să pot indica unele analogii. Există aceeași conștiință a Ființei și a Nonființei și a misterului ivirii formei din haosul primordial. După Huai-nan-

Tzu, o compilaţie multilaterală din secolul al doilea î.e.n., făcută după toate şcolile de gîndire, şi care rezumă scrierile filosofice vechi, dintr-o energie universală şi complexă, au ieşit la iveală, în mod treptat, două principii contrare, *yin* şi *yang* şi, prin unire, aceste principii contrare au constituit primele forme armonioase. Citez din traducerea lui Derk Bodde după *Huai-nan-Tzu :*

„Cînd Cerul şi Pămîntul nu aveau încă formă, era o stare neorganizată a lipsei de formă. De aceea, starea aceasta se numeşte Marele Început *(t'ai shih).* Acest Mare Început a dat naştere la o întindere goală, iar întinderea goală a produs cosmosul. Cosmosul a produs fluidul primordial *(yüar ch'i),* care îşi avea limitele lui. Ceea ce era limpede şi uşor s-a adunat spre a forma Cerul. Ceea ce era greu şi tulbure s-a închegat spre a forma Pămîntul. Unirea dintre ceea ce era limpede şi ceea ce era uşor a fost, în chip special, fără efort, pe cînd închegarea a ceea ce era greu şi a ceea ce era tulbure a fost deosebit de anevoioasă, aşa încît mai întîi s-a format Cerul, şi Pămîntul după aceea.

Esenţele Cerului şi ale Pămîntului au format *yin* şi *yang,* iar esenţele concentrate ale lui *yin* şi *yang* au format cele patru anotimpuri. Esenţele împrăştiate ale celor patru anotimpuri au format miriadele de lucruri. Forţa fierbinte a lui *yang,* fiind acumulată multă vreme, a produs focul, iar esenţa focului a format soarele. Forţa rece a lui *yin,* fiind acumulată multă vreme, a produs apa, iar esenţa apei a format luna. Esenţa rafinată a surplusului de fluid din soare şi din lună a format stelele şi planetele. Cerul a primit la el soarele, luna şi planetele, în timp ce Pămîntul a primit apa, rîurile, solul şi praful." [19]

Acest proces de formare, de îmbinare a contrariilor, — un *logos,* rămîne, în gîndirea chineză, la nivelul cosmologic, însă procesul nu se sfîrşeşte o dată cu apa,

rîurile, solul şi praful, ci, prin analogie, el este extins la plantele şi la animalele vii şi, în cele din urmă, asupra neamului omenesc şi a artefactelor lui. Opera de artă este concepută ca un simbol al elementelor cosmice, ca o reificare a esenţelor concentrate ale lui *yin* şi *yang*.

O analogie mai semnificativă, probabil, pentru scopul nostru, este evoluţia trigramelor folosite în cursul devinaţiei aşa cum e practicată ea în *I Ching*. După primii istorici chinezi, devinaţia se făcea, la început, cu ajutorul unei carapace de broască ţestoasă, încălzită la foc de către un ghicitor care interpreta apoi crăpăturile apărute pe suprafaţa ei. Cele opt trigrame şi cele şaizeci şi patru de hexagrame ieşite din acestea, prin combinarea fiecăror două în diagrame de şase linii fiecare, erau un substitut formal pentru haosul liniilor apărute pe carapacea înfierbîntată şi ele au fost introduse probabil cam în acelaşi timp, în care forma a început să se ivească în artefactele chineze, ca o entitate conştientă, — în perioada celor Cinci Împăraţi[20], sau perioada Yang-Shao, cum se numeşte ea astăzi, după aşezarea unuia din statele neolitice de pe la anii 3 000—2 500 î.e.n., descoperit de Dr. J. Gunnar Andersson. [21] Nu susţin că există un paralelism exact între descoperirea formei pure în artefacte de genul lamei de topor sau al teslei şi între inventarea trigramelor, dar nu putem avea încredere nici în legenda trigramelor au fost într-adevăr inventate de Fu Hsi (potrivit altei legende, el le-a găsit pe spatele unui animal, jumătate cal — jumătate dragon, ieşit pe neaşteptate din apele Fluviului Galben). Este mai probabil ca legendele să fi fost inventate pentru a explica evoluţia treptată a aspectelor formale ale crăpăturilor întortocheate de pe carapacele de broască ţestoasă ţinute la foc.

Se va observa apoi, că forma fiecărei trigrame are o valoare de semn, sau o semnificaţie simbolică. Semnele constau în cele opt combinaţii posibile, de cîte trei linii frînte sau drepte, afirmîndu-se că linia dreaptă reprezintă principiul masculin, iar linia frîntă — principiul feminin

(ele pot reprezenta, tot atît de bine, „forța fierbinte a lui *yang*“ și „forța rece a lui *yin*“). În ediția sa din *I. Ching*,[22] Wilhelm clasifică diversele atribute, imagini și relații de familie pe care le simbolizează cele opt trigrame; detaliile, pentru scopul nostru de față, nu sînt semnificative, semnificativ rămînînd doar faptul că un aranjament formal, un *Gestalt*, a fost înzestrat cu o valoare de semn, ori cu semnificație simbolică. Simbolurile pot să pară destul de clare (de aceea, se cuvine să li se spună, mai corect, semne); o combinație de trei linii drepte semnifică elementul creator — vigoarea, cerul, tatăl, pe cînd o combinație de trei linii frînte semnifică elementul receptor — fertilitatea, pămîntul și mama. Totuși, în combinațiile mai complicate simbolismul devine mai puțin evident, și foarte obscur atunci cînd cele opt trigrame sînt combinate între ele pentru a forma șaizeci și patru de simboluri.

De ce trebuie ca forma să aibă semnificație simbolică? — este întrebarea la care ajungem cu toții, în cele din urmă, întrucît putem presupune că forma artistică sau pură nu s-ar fi despărțit niciodată de forma utilitară dacă mintea omului n-ar fi perceput, dintr-o dată, o semnificație nonutilitară în formă, o realizare evidentă a ființei.

Există trei posibilități:

1 Ca o funcție simbolică să se fi dezvoltat din funcția utilitară, de exemplu, toporul folosit în sacrificii a dobîndit prin asociere o semnificație rituală, pe lîngă scopul său utilitar, iar forma, din această cauză, a fost perfecționată treptat.

2 Ca o valoare simbolică să fi fost atribuită unei forme datorită faptul că aceasta semăna cu un obiect natural, de exemplu, linia neîntreruptă reprezintă organul creator masculin iar linia întreruptă, organul feminin receptor.

3 Ca forma însăși să fi devenit semnificativă, deoarece dobîndise proporții armonioase. Pe baza acestei presupuneri, trebuie să ne întrebăm în continuare, de ce e nevoie ca armonia să fie semnificativă.

La cea de a doua dintre aceste posibilități, cred că putem renunța pentru motivul semantic deja prezentat:

o formă care are semnificație pentru că se aseamănă cu un alt obiect nu este un simbol ci un semn. Un simbol este simbol doar în măsura în care el semnifică o percepție sau un sentiment necunoscut sau care nu poate fi exprimat altfel.

Ne mai rămîn, deci, două valori ce pot fi simbolizate într-o formă creată : o valoare de percepție și senzație, cealaltă de intuiție și sentiment. Ceea ce devine evident prin percepție și senzație este strălucirea ființei ; ceea ce devine evident prin intuiție și sentiment este îmbinarea și împreunarea în sine, constrîngerea formală.

Însăși conștiința este formală, dar nu atît ca dătătoare de formă cît primitoare de formă. Adică, înțelegem o experiență în măsura în care ea se prezintă conștiinței ca formă. „Conștiința, ca să spun așa, chiar de la bun început este o activitate de simbolizare. Prin urmare, niciodată nu vom găsi în ea vreun lucru care să fie «dat», pur și simplu, fără a avea sens și referire dincolo de el însuși. Nu există nici un conținut care să nu fie transpus într-o formă."[25] Aceasta a fost marea afirmație pe care a făcut-o Kant în *Critica rațiunii pure,* afirmație care niciodată n-a fost respinsă în mod convingător. Dimpotrivă, în epoca noastră, ea a fost transformată, de geniul lui Ernst Cassirer, într-o atotcuprinzătoare filosofie a formei, pe care mă voi baza în observațiile de încheiere asupra acestei probleme.

Forma a existat înainte de a fi existat conștiința umană a formei : universul însuși, *yin* și *yang* care au ieșit din haosul primordial și au format esențele concentrate. Conștiința umană a început cu formele percepției, iar inteligența și spiritualitatea omului cu reprezentarea formei. Libertatea omului și cultura sa încep cu o *voință* spre formă. Limbajul, mijlocul de susținere a imaginației sale, este o creație formală. Însăși arta este o voință spre formă și nu doar o reacție instinctivă sau involuntară. „Momentul *intenționalității* este necesar pentru expresia lingvistică și artistică. În fiecare act de vorbire și în fiecare creație artistică, aflăm o funcție teleologică precisă."[24] Sau,

cum spune Cassirer în altă parte: „Ochiul artistului nu este un ochi pasiv care primeşte şi înregistrează impresia lucrurilor. El este un ochi constructiv şi numai prin acte constructive descoperim noi frumuseţea lucrurilor naturale. Sensul frumuseţii este sensibilitatea pentru viaţa dinamică a formelor, iar această viaţă nu poate fi înţeleasă decît printr-un proces dinamic corespunzător, în noi înşine." [25]

Aplicînd această observaţie primelor artefacte ale omului, care au dovedit formă artistică, mai trebuie să ne întrebăm şi cum a luat fiinţă această sensibilitate pentru viaţa dinamică a formelor.

La această întrebare nu sîntem în stare decît să aproximăm un răspuns. Ştim, de exemplu, că ideea unui spaţiu abstract nu a fost descoperită înaintea epocii lui Democrit (460—360 î.e.n.), ea fiind una din cuceririle caracteristice ale gîndirii greceşti. Nu putem presupune că fiinţele omeneşti care, în perioada Neoliticului, au descoperit pentru prima oară frumuseţea, aveau vreo concepţie abstractă despre spaţiu, proporţie sau armonie. Ei aveau doar o experienţă senzuală spontană. Dacă, prin urmare, forma a devenit semnificativă pentru omul din Neolitic, ea a fost un act de percepţie şi nu de inteligenţă. În măsura în care omul neolitic, dînd o formă artistică artefactelor sale, avea conştiinţa scopului, acest scop trebuie să fi fost o aproximaţie progresivă către un sens al formei ieşit din experienţa sa generală. Cu alte cuvinte, din mediul înconjurător material, omul trebuie să fi dobîndit, treptat, un răspuns condiţionat la acele proprietăţi fizice ale simetriei şi ale proporţiei armonioase pe care simţurile sale le-au cunoscut din examinarea formelor trupului propriu, din formele animalelor şi plantelor, din ritmul zilei şi al nopţii, şi aşa mai departe. De vreme ce forma este anterioară experienţei umane, putem admite, în mod legitim, că, primită din mediul înconjurător natural al omului, conştiinţa formei a fost mai apoi armonizată, spontan, în artefactele umane. Nu aparenţa însă a fost cea armonizată, ci forma, şi anume, forma simbolică.

Putem admite, alături de Heidegger și Cassirer, că scopul unor astfel de forme simbolice a fost să dezvăluie sensul, să creeze instrumentele exprimării. „Întrucît, observă Cassirer, fiecare conținut particular al conștiinței se găsește situat într-o rețea de raporturi diverse, datorită cărora simpla lui existență și autoreprezentare înseamnă și o referire la alte și alte conținuturi, atunci pot exista, și trebuie să existe, anumite formațiuni ale conștiinței în care forma pură de referire să fie, ca să spunem așa, organizată la nivelul simțurilor. De aici rezultă dubla natură caracteristică a acestor formații : legătura lor cu sensibilitatea, legătură ce conține totuși în sine o anume libertate față de sensibilitate. În fiecare semn lingvistic, în fiecare imagine mitică sau artistică, conținutul spiritual, care în mod normal țintește dincolo de întreaga sferă senzorială, este transpus în forma senzualului, în ceva ce poate fi văzut, auzit sau atins. Apare un mod independent de configurare, o activitate specifică a conștiinței care, diferențiindu-se de oricare din datele senzației imediate sau ale percepției, folosește totuși aceste date ca vehicule, ca un mijloc de expresie."[26]

Mi se pare că acest pasaj din eminenta operă a lui Cassirer conține, în esență concentrată, răspunsul la problema noastră. Trecerea de la o formă perfecționată dar încă utilitară, produsă sub imperiul necesității, se efectuează la răscrucea conștiinței, acolo unde formele se întîlnesc și se amestecă și, pentru prima oară, în această întîlnire neprevăzută, formele își dobîndesc imediat libertatea și funcția lor expresivă. În acest moment, „conștiința *creează* conținuturi senzoriale concrete precise ca o expresie a unor precise complexuri de sens. Și pentru că aceste conținuturi pe care le creează conștiința se află în întregime în puterea acesteia, conștiința poate «evoca», oricînd, toate acele sensuri." Cu alte cuvinte, limbajul și arta își cîștigă funcțiile lor simbolice ; despărțită de necesitatea materială, o exprimare simbolică devine, atunci, posibilă.

Nu putem reconstrui, nici chiar imagina acel „moment" din preistorie în care, pentru prima oară, forma a dezvăluit ființa, momentul în care, pentru prima oară, omul a fixat ființa în concretețea unei opere de artă. Tot atît de bine ne-am putea întreba care este „momentul" în care s-a născut conștiința în specia umană. Dar preocuparea mea din acest eseu a fost să arăt că originile formei în artă sînt și originile *logosului,* ale cunoașterii ființei și ale realității. Arta, în măsura în care și-a păstrat funcția ei originară și nu a devenit „o treabă de cofetari", a reprezentat întotdeauna, de-a lungul istoriei, un astfel de mod de revelare, de statornicire și denominare. Acest lucru a fost spus, în felul cel mai concis, într-un singur vers, de către Hölderlin :

Was bleibet aber, stiften die Dichter.

Ceea ce durează este confirmat de poeți. Cu alte cuvinte, omul își cucerește ființa și identitatea prin activitatea sa creatoare, prin voința spre formă.

IV

INFORMALITATEA

DISCUŢIA întreprinsă pînă acum, asupra problemei formei în artă, presupune o distincţie, oarecum simplă, între formă şi distorsiunea formei, între armonie şi dizarmonie, între frumuseţe şi urîţenie. Există, totuşi, încă o deosebire, ce trebuie făcută între forma însăşi înţeleasă ca ordine stabilită de sensibilitatea umană în mijlocul evidentului haos al fenomenelor vizuale, şi reprezentarea directă sau mimetică a aceloraşi fenomene în realitatea lor. Această distincţie, care este destul de evidentă din considerarea obiectivă a istoriei artei, abia în epoca noastră a devenit o chestiune de opţiune inevitabilă pentru artist.

Cunosc numai un singur filosof al artei care să fi tratat această problemă sub toate aspectele ei, semantice şi logice, — defunctul Richard Bernheimer, în cartea sa *Natura reprezentării (the Nature of Representation)*[1]. Problema a mai fost tratată cu multă erudiţie şi de profesorul E. H. Gombrich în *Artă şi iluzie, studiu de psihologie a reprezentării picturale (Art and Illusion: A Study in Psychology of Pictoral Representation)*[2] dar am impresia că profesorul Gombrich nu reuşeşte să explice semnificaţia profundă a formelor inventate de om ca forme deosebite de cele descriptive. Aşa cum observa un critic, „Cartea sa este mai degrabă o carte de expunere decît de descoperire. Ea nu se ocupă nicăieri de esenţa reprezentării artistice, şi anume, de ceea ce se întîmplă atunci cînd un artist sau o perioadă artistică, stăpîniţi de o concepţie vitală despre existenţa umană, regrupează toate

uneltele şi resursele disponibile pentru a inventa o formă vizuală profund semnificativă." [3]

Bernheimer nu neglijează nici un aspect al problemei şi, deşi nu este partizanul abstracţiunii, el îşi dă seama că „ar părea verosimil, chiar fără o analiză detaliată, ca un simbol — oricare — să acţioneze prin intermediul unui proces interior, un proces mai obscur şi mai pătrunzător decît cel prin care ajungem să pricepem simpla asemănare. Teoriile reprezentării care trec cu vederea peste această disparitate au prea puţină şansă să reflecte altceva decît o fracţiune de adevăr." [4]

Profesorul Bernheimer trece în revistă toate teoriile existente ale reprezentării, făcînd o expunere detaliată, pe care nu intenţionez să o rezum. El nu acordă, totuşi, o atenţie deosebită acelui aspect al formei pe care îmi propun să-l discut eu acum, şi anume, al formei neregulate sau informalitatea. În măsura în care formele neregulate au o „funcţiune de semn", ele sînt prezente în distincţia pe care Bernheimer o face între reprezentare şi funcţiunea de semn, formele neregulate fiind incluse, în special, în acea funcţie pe care profesorul Bernheimer o numeşte „substituţie". El consideră că identificarea curentă a reprezentării cu funcţiunea de semn este greşită; că, „în timp ce cele două moduri de înţelegere se suprapun parţial, cîmpul reprezentării este mai larg decît aria pe care o împărtăşeşte cu funcţiunea de semn înrudită, cuprinzînd fenomene pe care nici o teorie semantică, oricît de constituită, nu le poate revendica vreodată pentru sine. El mai susţine că reprezentarea are o structură internă proprie, înrudită, dar în nici un caz identică cu cea pe care o au diferitele categorii de semne şi că, în sfîrşit, funcţiunea cea mai apropiată de reprezentare nu este funcţia de semnificare, aşa cum presupun adepţii semanticii, ci mult neglijata şi puţin cunoscuta funcţie de substituire." [5]

Substituirea, spune Bernheimer, este o funcţie naturală, iar reprezentarea o funcţie mentală. În acest context, nu sînt sigur de înţelesul termenului „natural",

nădăjduiesc, însă, că el ar include procesele mentale instinctive, sau, cum le spunem astăzi, subconştiente. Este incontestabil faptul că, în artă, are loc un mod de substituire ce se bazează pe percepţia formelor relevante din punct de vedere biologic (şi, prin urmare, „naturale"). Într-o carte de o importanţă fundamentală pentru studierea subiectului nostru [6], Anton Ehrenzweig promovează o teorie a percepţiei subconştiente, teorie care a reuşit să ducă la bun sfîrşit, în sfera artei, o intenţie exprimată cîndva de William James, de „reintegrare a vagului la locul potrivit, în viaţa spirituală". Ar fi greu de rezumat această teorie, dar ea stabileşte o distincţie între două principii ale percepţiei, între „principiul unui gestalt abstract care ne conduce percepţia exterioară către un gestalt bun, adică înspre forme «bune» din punct de vedere estetic, coerente, compacte, precise", şi un al doilea principiu al percepţiei „care conduce percepţia exterioară către forme relevante din punct de vedere biologic" (adică, forme libere de gestalt). Dl. Ehrenzweig a dat, pentru întîia oară, o explicaţie psihologică convingătoare faptului misterios că multe din experienţele noastre artistice sînt legate de „elementele formale neexprimate, ascunse în structura subconştientă a operei de artă, sau — ceea ce înseamnă cam acelaşi lucru, de structura subconştientă a procesului de percepere prin care noi creăm în mod activ sau ne bucurăm în mod pasiv de elementele formale subconştiente."

Discutînd originile formei în artă (Capitolul al III-lea), am putut să las impresia că impulsul artistic se referă exclusiv la dorinţa de a obţine un „bun" Gestalt, o formă precisă, coerentă şi compactă, sau, alternativ, la acea distorsiune a formei pe care o numim urîţenie. Dacă este aşa, ar trebui acum să corectez această impresie, deoarece ea se bazează pe o distincţie între realism şi utilitarism, distincţie care nu există, probabil, nici din punct de vedere istoric, nici din punct de vedere teoretic. Ca punct de plecare pentru teoria mea asupra originilor formei, am folosit evoluţia artefactului, a obiectului utilitar.

Putem să admitem că omul preistoric, cel puţin în perioada în care forma s-a dezvoltat în direcţia Gestaltului estetic, şi-a dezvoltat simultan şi iscusinţa de a proiecta o imagine realistă (mimetică), în special imagini revendicate de eficacitatea practicilor sale magice sau rituale. Dacă proba stratografică admite presupunerea că producerea uneltelor şi pictarea reprezentărilor mimetice de animale au mers mînă în mînă, atunci trebuie să ne întrebăm dacă nu cumva capacităţile formative implicate în aceste două activităţi distincte au fost inspirate de mobiluri deosebite.

Această întrebare nu are numai o semnificaţie pur teoretică sau istorică. Intenţionez să arăt că motivaţiile implicate persistă şi astăzi şi ele explică unele din contradicţiile artei contemporane.

Ceea ce este semnificativ, presupunînd că generalizările noastre despre arta preistorică sînt adevărate, este faptul că obiectul utilitar — toporul, vîrful de săgeată, buzduganul etc. — pentru a deveni un obiect de cult, a fost numai eliberat de funcţiunea lui strict utilitară. Adică, el a fost mîntuit de lipsa de semnificaţie spirituală, dîndu-i-se o semnificaţie simbolică, în acelaşi timp în care i-a fost perfecţionată forma şi i s-au dat acele caracteristici ce definesc o operă de artă. Asemenea caracteristici au fost, de la început, de diferite tipuri : unele calculabile, cum ar fi proporţia armonioasă, iar altele nedefinite, de tipul vitalităţii.

Se va vedea că întreagă această ipoteză presupune preexistenţa unui haos inform sau a unei lipse de formă din care, în mod treptat, iese la iveală forma care, conştient sau inconştient, este înzestrată cu semnificaţie. Putem presupune, însă, că haosul însuşi, lipsa originară de formă sau de limită a fiindului, nu are nici un fel de semnificaţie ? Am văzut că Necunoscutul este izvor de groază şi de *Angst*, că, altfel spus, el acţionează asupra sensibilităţii umane în chipul cel mai puternic, deşi incoerent ; de ce am exclude posibilitatea ca haosul şi neantul întunecos să fi fost dintru început sursa unor

emoţii de tip estetic ? Cu alte cuvinte, trebuie să asociem, în chip logic, arta cu o conştiinţă născîndă, a formei ? N-ar fi putut exista oare, de la începutul conştiinţei umane, un lucru de tipul înţelegerii conştiente a semnificaţiei estetice a obiectelor cu formă neregulată ?

În Capitolul al II-lea, am discutat conceptul de sublim, aşa cum a fost creat el de Longinus şi dezvoltat, în continuare, de filosofi ai secolului al XVIII-lea, ca Burke. Semnificaţia acestui concept constă în faptul că el acordă valoare estetică dimensiunilor fără formă, acelui lucru pe care Burke l-a numit „infinitul artificial". În această ordine de idei, cuvîntul „artificial" este important, deoarece, susţinea Burke, în măsura în care lipsa de formă sau infinitul sînt cunoscute ca experienţă nemijlocită, reacţia spectatorului este pur şi simplu o reacţie de groază ; pentru ca astfel de stări emoţionale să producă „încîntare", ele trebuie să fie reprezentate, sau, cum obişnuieşte să spună esteticianul modern, „distanţate". Ne place reprezentarea scenelor de groază, deoarece ne bucurăm de descoperirea că le experimentăm prin intermediar.

Totuşi, nu tot ceea ce este fără formă este, în chip necesar, infinit, sau, în mod înfricoşător, nedefinit. Nici infinitul nu este, în mod necesar, fără formă. E îndoielnic dacă infinitul poate fi conceput separat de formele finite ; Ruskin susţinea o dată că, într-o pictură, efectul de infinit este atins prin „nimic altceva decît, pur şi simplu, printr-un punct luminos îndepărtat, capabil să dea sentimentelor o posibilitate de scăpare de toate obiectele finite din jur". Ca exemplu, el dă „lumina blîndă de fereastră, văzută prin deschizătura dintre două coloane" care oferă acest tip de dimensiune gravurii lui Rembrandt *Intrarea lui Hristos în templu.*[7] Concepînd lipsa de formă ca ceva ce scapă definirii, ne îndepărtăm de problemă. De exemplu, norii sînt informali, dar nu fără formă. Dacă un nor cumulus este izolat pe un cer albastru, el are o formă ce se evidenţiază de spaţiul infinit din jur. Multe alte fenomene naturale, cum sînt pădurile, lichenii

şi mucegaiurile, configuraţia insulelor şi a lacurilor, au aceleaşi contururi neregulate dar limitative. În clipa în care devenim conştienţi de o astfel de suprafaţă distinctă, îi şi recunoaştem limitele informale şi, devenind conştienţi de unicitatea acestor limite, răspundem cu sentimente de încîntare care, pe bună dreptate, se numesc estetice.

În mod logic, asemenea sentimente în legătură cu informalitatea nu pot fi negate omului preistoric, dar faptul acesta nu este în dezacord cu o teorie despre originea formei în artă, după care prima cunoaştere a formei în sine, indiferent dacă acea formă era naturală sau rezultatul meşteşugurilor tehnice, a însemnat totodată şi acel moment din evoluţia conştiinţei umane în care, pentru prima oară, forma şi-a dobîndit valoarea simbolică. Cu alte cuvinte, forma estetică şi forma simbolică s-au născut în acelaşi timp. Mai departe, pentru recunoaştere, forma nu putea fi izolată fără ca lucrul să nu necesite, în acelaşi timp, o recunoaştere a existenţei informalului. Conştiinţa formei şi conştiinţa informalităţii s-au dezvoltat simultan ; într-adevăr, dintr-un punct de vedere evoluţionist, nu putea să existe o deosebire esenţială între prima identificare a formei în natură şi prima identificare a formei în artefacte, şi înţelegerea, ce urmează de la sine, a absenţei formei sau informalităţii ca atare. Ceea ce constituie evenimentul estetic originar este tocmai recunoaşterea formei sau, cum ar spune Heidegger, identificarea unei esenţe ataşată la ceea-ce-are-limite şi care dobîndeşte, în felul acesta, fiinţă permanentă.

Distincţia pe care trebuie să o facem, dintr-un punct de vedere logic, este cea dintre existenţa formei şi identificarea formei. Există forme în natură ca produs al forţelor naturale, iar omul primitiv credea că unele din aceste forţe posedă proprietăţi magice sau spirituale. Formele făcute de om au devenit opere de artă deoarece şi ele erau gîndite ca posedînd însuşiri magice sau spirituale. Primele opere de artă (franţuzescul *objets d'art* reprezintă o expresie mai potrivită) au fost opere de artă în virtutea formei lor, indiferent dacă forma era naturală

sau artificială. Cea care dezvăluie ființa este tocmai forma, în toată concretețea și materialitatea ei. Opera de artă este o operă de limitare, de concentrare, *eine Dichtung*, după cum specifică limba germană.

Acest punct de vedere nu înseamnă negarea faptului că unei opere de artă, fie ea naturală (acel *objet trouvé* al suprarealiștilor) sau artificială, i se atribuie o valoare superioară, adică umană. Fenomenul selecției reprezintă prin el însuși o formă de creație, dar dacă omenirea ar fi trebuit să aștepte ca forțe arbitrare și impersonale să dezvăluie ființa, evoluția conștiinței și inteligenței ar fi avut o desfășurare cu mult mai lentă. Într-adevăr, este îndoielnic dacă omul ar fi depășit stadiul de *homo faber*. Ceea ce are însemnătate în acest proces este dezvăluirea formelor în fața conștiinței a formelor ce sînt perfecte în ele însele, și care, datorită perfecțiunii lor, pot fi înzestrate cu semnificație, cu logos, în înțelesul pe care îl dă Heidegger acestui cuvînt.

Aceste speculații au o aplicare evidentă la arta epocii noastre, care a îmbrățișat, în mare parte, informalitatea drept scopul specific al activității de creație. Caracteristica aceasta a artei contemporane ar fi mai ușor de înțeles dacă am putea dovedi și pentru epoca preistorică posibilitatea conștiinței informalității ca atare. Prin informalitate-ca-atare înțeleg, de exemplu, necesitatea conștientă de a da sentimentelor „ o cale de evadare“ din obiectele finite. În acest sens, informalitatea este echivalentă cu infinitul. Oare omul preistoric era conștient de infinit ?

Se va spune că nu avem nici un mijloc de a cunoaște acest lucru, avem însă dreptul să interpretăm dovezile potrivit principiilor noastre generale, și nu există îndoială că omul preistoric poseda un impuls strîns legat de dorința de a evada din limitarea tuturor obiectelor finite ; prin acest impuls înțeleg înclinarea spre abstracțiune. În marea sa operă despre începuturile artei, Siegfried Giedion afirma că „Abstracțiunea traversează întreaga artă primitivă. În perioadele Aurignaciană și Magdaleniană găsim reprezentări de animale, ușor de recunoscut, laolaltă cu

simboluri enigmatice ce nu au nici o corespondență în lumea vizibilă ; întîlnite pe o întindere foarte largă, ele se ivesc în modul cel mai izbitor, poate, în marea sală din Lascaux și pe plafonul pictat de la Altamira unde, alături de enorme simboluri abstracte, de culoare roșie, sînt plasați bizonii.

Arta a început, într-adevăr, cu abstracțiunea." [8]

Există diverse tipuri și grade de abstracție, dar printre tipurile prezente în arta primitivă există, fără îndoială, și unul care folosește înfățișări și forme inexistente în natură. Acest tip ajunge să fie investit cu un înțeles simbolic știut numai de cei inițiați. [9] Giedion nu are nici o ezitare în a descrie acest tip de abstracțiune drept „simbolic", înțelegînd prin simbolizare „primele încercări ale omului de Neanderthal de a atinge o organizare spirituală capabilă de o transcendere a simplelor materiale și a existenței utilitare". Unele din aceste simboluri sînt fără complicații, ușor de interpretat ca obiecte rituale, legate, de pildă, de riturile fertilității, dar altele sînt mai complexe și misterioase. Giedion susține că astfel de simboluri abstracte „se nasc din nevoia de a da imperceptibilului o formă perceptibilă. Simbolizarea a apărut de îndată ce omul a trebuit să exprime relația neliniștitoare și insesizabilă dintre viață și moarte..." [10]

Pentru moment, nu mă preocupă scopul acestor simboluri, ci formele lor, sau, mai degrabă, informalitatea lor și, mai presus de orice, informalitatea obținută din gruparea lor pe suprafața stîncii. Ar fi posibil ca unele simboluri abstracte să derive din modele naturale, dar, de vreme ce ele se află în compania unor desene de mare fidelitate a aspectelor exterioare ale animalelor din acea vreme, nu rămîne nici o îndoială că, alături de voința de reprezentare a existat o voință de abstracțiune. De curînd, Annette Laming susținea că asocierea dintre animalele realiste și simbolurile abstracte nu este fortuită : „picturiile de pe pereții cavernelor nu reprezintă compoziții întîmplătoare. Ele trebuie privite ca desene decorative, proiectate și aranjate cu deliberare." [11] Se

poate ca asocierea diverselor obiecte, zugrăvite într-o anume peşteră, să fie deliberată, dar, din oricare punct de vedere estetic am judeca, este greu de văzut, spre exemplu, în picturile de pe tavanul peşterii de la Altamira, altceva decît informalitate. Aceste picturi ar putea fi comparate, mai degrabă, cu aranjamentul sacrificiilor votive dintr-un altar modern. Desenul este impus de spaţiul la care artistul are acces.

Nu-i nevoie să insist asupra acestui punct, deoarece el nu afectează principalul meu scop de a susţine ideea că originile artei informale, deşi altele decît originile artei formale, pot fi, totuşi, contemporane cu acestea din urmă. Definiţia scolastică a artei, cea mai bună dintre definiţiile tradiţionale, descriind arta drept claritate a formei, nu va mai fi de folos scopului nostru, în afară de cazul în care „forma" va fi interpretată liber, departe de intenţia scolastică. Dificultatea a apărut din obişnuita confuzie dintre artă şi frumuseţe, dar, astăzi, am scăpat de această eroare. Este îndoielnic dacă arta poate fi definită într-un chip mai riguros decît a definit-o cîndva Jacques Maritain, [12] drept „un fel de sensibilitate spirituală în contact cu materia". Această împerechere poate da naştere, din cînd în cînd, unor monştri promiţători. Nu trebuie însă să-i condamnăm la dispariţie, deoarece unitatea contrariilor, unitate care asigură statornicirea fiinţei, depinde de această libertate şi perversitate a împerecherii. Am identificat deja statornicirea fiinţei cu creaţia artistică. Pentru a repeta o vorbă a lui Heraclit, „Contradicţia aduce înţelegere. Din ciocnire iese cea mai frumoasă armonie." Din ciocnire iese opera de artă.

V

FORMA ÎN ARHITECTURĂ

ESTETICA arhitecturii este un subiect întins, așa încît voi începe prin a elimina acele aspecte generale, comune și altor arte, — de exemplu, însuși conceptul de frumusețe, pe care operele arhitectului îl pot ilustra dar nu-l pot defini prin ele însele. De asemenea, voi omite prezentarea tuturor teoriilor despre stil, deoarece, în istoria artei, stilul este un element variabil, datorat factorilor individuali sau sociali. Așa cum îl definește Meyer Schapiro, stilul este „forma constantă din arta unui individ sau a unui grup", și, prin urmare, nu o însușire constantă a arhitecturii ca artă. [1] Nu pretind că problema stilului poate fi despărțită de estetică, dar estetica unei arte specifice, de tipul arhitecturii, e determinată de ceea ce este propriu acelei arte, și anume, de materialele și funcțiunile ei. În ceea ce privește arta poeziei, nu întîlnim nici o dificultate în a-i delimita estetica, numind-o „poetică", dar, pentru a descrie arta construirii, cuvîntul „tectonică", singurul echivalent, nu posedă aceeași conotație teoretică; implicînd în general mai curînd principii structurale decît valori estetice, el nu este îndeajuns de încorporat scopului meu. Termenul de tectonică derivă de la cuvîntul grecesc folosit pentru dulger, și implicația lui de bază (ca în toată terminologia grecească pentru arte) este cea de meșteșug. Pe drept sau pe nedrept, estetica modernă a făcut o distincție categorică între artă și meșteșug, distincție pe care intenționez să o examinez și să o justific.

• *Architectural Association Journal (Revista Societății de Arhitectură)* LXXV, Nr. 842, mai 1960.

În cartea mea despre *Arta sculpturii (The art of Sculpture)*[2], am discutat deja faptul semnificativ că, în începuturile lor, formele de bază ale arhitecturii și ale sculpturii sînt identice. Adică, în măsura în care sculptura aspiră spre monumental, iar ahitectura spre semnificația simbolică și durabilitate, cele două arte folosesc în comun același material, piatra, înzestrîndu-l cu valori plastice identice. Demonstrația perfectă a acestei unități se găsește în unele temple indiene tăiate în întregime din rocă tare, și, de la piramidele egiptene și pînă la monumentul lui Victor Emmanuel din Roma, există multe exemple de sculptură monumentală care, de fapt, sînt esențialmente arhitecturale. Acest lucru nu este însă mai semnificativ poate decît faptul că epica și lirica folosesc aceeași limbă ; întocmai după cum ele sînt două aspecte ale artei poetice, tot astfel arhitectura și sculptura monumentală sînt, ambele, aspecte ale tectonicii.

În măsura în care estetica arhitecturii ca artă specifică se bazează pe materialele acestei arte — lemn, piatră, oțel — trebuie să căutăm un principiu în natura materialelor, iar întrucît estetica este determinată de funcțiune sau de scop (și nu am discutat încă validitatea unei astfel de presupuneri), trebuie să căutăm un principiu și în caracterul adecvat al mijloacelor față de țel. Deși amîndouă aceste principii reprezintă aspecte ale adevărului — adevărul în raport de materiale și adevărul față de funcțiuni, — între ele nu există o legătură evidentă. De aceea vom fi siliți să recurgem fie la un compromis, fie la alternativa stabilirii unui al treilea principiu îndeajuns de autoritar pentru a transforma aceste principii separate într-un singur concept unificator pentru arta arhitecturii. Un astfel de concept există, cred, numai că, în preocuparea noastră față de aspectul material și funcționalism, l-am pierdut, în mare măsură, din vedere.

Să plecăm de la teza evidentă că arhitectura își are originile în adăpostul artificial împotriva elementelor naturale. Un astfel de adăpost trebuie să aibă pereți și acoperiș, dar de la început au fost posibile variații.

Clădirea putea să fi dreptunghiulară sau rotundă, înaltă sau scundă, largă sau strîmtă ; putea să fie construită din nuiele sau lemn, cărămizi sau pietre ; interiorul putea să fie luminos sau întunecat, răcoros sau călduros ; zidăria, slabă sau solidă. Dintre atîtea posibilități, alegerea trebuia să fie hotărîtă de scop sau de climă, de prezența la îndemîna omului a materialelor brute sau de capacitatea de apărare a locului. Arhitectura primitivă poate fi explicată în întregime cu ajutorul acestor factori materiali, și s-a susținut, de către March Phillips, de exemplu, un cercetător de seamă al subiectului, la care mă voi mai referi, că arta egipteană nu s-a eliberat niciodată de acești factori materiali, fiind „o perpetuare a elementului primitiv", o artă ce „se oprește brusc, întotdeauna la punctul în care intelectul ar trebui s-o însuflețească și s-o inspire". Punctul în care *intelectul ar trebui* s-o însuflețească și să o inspire — iată introducerea unui factor inevitabil și care nu mai este de natură materială. Arhitectura, dacă e să se elibereze de primitiv, copilăros și arhaic, trebuie să se inspire din rațiuni intelectuale, abstracte, spirituale, rațiuni care modifică cerințele stricte ale utilității.

Nu doresc să pun la îndoială această teorie de bază ; cu accente deosebite, dar cu un punct de vedere comun esențial, ea a fost afirmată de fiecare filosof al artei de la Vitruvius la Winckelmann, de Semper, Ruskin, Lethaby, March Phillips, Worringer și Focillon. Este cerința spiritului, veșnic reluată, de a însufleți materia, și arta încetează să existe atunci cînd e refuzată această aspirație. Cu toate acestea, materia opune rezistență și nu se supune decît unui spirit capabil de o viziune coerentă și puternică. Estetica este studiul condițiilor în care materialele artei sînt făcute să se adapteze spiritului animator. A fost întotdeauna recunoscut faptul că templul grecesc reprezintă modelul acestui studiu și, în ciuda tuturor lucrurilor care s-au scris în această privință, pentru a căpăta o înțelegere esențială a naturii ches-

tiunii pe care o discutăm, nu putem face nimic mai bun decît să ne întoarcem la acest model.

Oricine a vizitat templele dorice din Grecia, Italia sau Sicilia, şi a fost în stare să-şi înlăture sentimentele romantice stîrnite de jalnica lor izolare, trebuie să fi întîmpinat o oarecare dificultate în a împăca prestigiul arhitectural al templelor cu concepţia lui modernă asupra funcţionalităţii. Chiar ca altare ale unui cult esoteric, ele trebuie să fi fost lipsite de orice logică internă : întunecoase, îngrămădite şi apăsătoare. Ca monumente arhitecturale, ele erau proiectate în vederea efectului exterior, pentru a fi văzute şi apreciate, cel mai bine, de departe. De aceea, cerinţa funcţională de bază a arhitecturii — înţeleasă ca adăpost de elementele naturii — nu intră în discuţie. O altă particularitate, remarcată deseori pentru interesul ei tehnic, este faptul că templele transpun în piatră stîlpii de susţinere şi grinzile unei structuri de lemn primitive, nepotrivită mai ales noului material. Din punct de vedere funcţional, ele par să fie imitaţii lipsite de inteligenţă ale unei metode primitive de construcţie.

De fapt, templele greceşti sînt dezvoltări, mereu mai complicate, ale unei forme de bază, iar ceea ce a început ca o structură utilitară a fost perfecţionat, treptat, pînă la a deveni un simbol pentru valori spirituale. Aceste valori, cînd sînt realizate în coerenţa şi integritatea lor, sînt cunoscute drept frumuseţe, dar, în esenţă, ele sînt cantităţi formale, putînd fi exprimate matematic. Noi le numim armonie, echilibru, simetrie. Arhitectura greacă este o încercare de a crea o imagine plastică, aptă să exprime, la fel cu poezia, muzica sau ceramica greacă, ideea că *proporţia* reprezintă una din valorile cele mai înalte în viaţa omului [3], şi, pe drept cuvînt, critici cum sînt Conrad Fiedler şi March Phillips au caracterizat-o drept intelectuală. Fiedler vorbeşte despre o lungă perioadă de bîlbîială artistică, despre o străduinţă şi o luptă pentru expresia potrivită pînă cînd, în cele din urmă, este atinsă perfecţiunea ca rezultat al asocierii clarităţii de conştiinţă cu forţa cea mai mare de gîndire.

Toate elementele materiale ale structurii sînt contopite, ca să spunem aşa, într-o imagine purificată a formei armonioase. Citînd axioma lui Semper — Arta nu inventă nimic, Fiedler afirmă apoi: „Grecii nu au inventat nimic în arhitectura lor, ci au dezvoltat numai ceea ce au primit, dar cu o conştiinţă atît de limpede încît, în chip necesar, au ajuns la un rezultat în care orice lucru ce aminteşte în mod direct de cerinţele pornite din necesităţi şi lipsuri, de natura materialului întrebuinţat, şi de condiţiile de construcţie a dispărut cu excepţia unor slabe ecouri." [4]

În marea dar neglijata sa carte, *Operele omului (The Works of Man)* [5], March Phillips accentuează şi mai mult natura esenţialmente intelectuală a realizărilor greceşti. Consecinţele cele mai izbitoare ale acestei aplecări intelectuale şi limitările pe care le-a impus ea se află, susţine el, „în iubirea grecului pentru definit şi în pasiunea lui pentru delimitare. Sufletul grec adoră tot ceea ce este bine conturat şi articulat; el detestă tot ce e cîtuşi de puţin vag şi indeterminat... Grecii au exploatat, pentru prima oară, ideea delimitării intelectuale şi, curînd, de aici a urmat faptul că ei nu au admis nici o idee care să nu se supună definirii."

Cu privire la acest proces de definire există, totuşi, un oarecare echivoc. March Phillips aminteşte că există anumite însuşiri spirituale care nu se vor supune definirii, că, atunci cînd e înzestrată cu o semnificaţie impersonală, Natura însăşi „se învăluie într-un fel de mister, iar gîndurile şi sentimentele pe care ea le sugerează nu permit articularea şi refuză să fie definite exact". În felul acesta, el ridică o întrebare în legătură cu statutul cognitiv al artei, asupra căreia nu se opreşte să dea un răspuns. Sîntem îndreptăţiţi să întrebăm în ce sens un templu grecesc reprezintă o definire de idei sau concepte pe care să nu le reprezinte şi o catedrală gotică? Desigur, ideile sînt cele ce se deosebesc, nu procesul definirii. „Însuşirea gîndirii greceşti de a fi conturată limpede ca o camee", reprezintă un concept exprimat întrucîtva

sentimental ; iar ceea ce Goethe numea „formele intangibile și fără contur ale sublimului" este un alt concept. Gîndirea greacă și-a căpătat limpezimea de camee în îndelungatul proces de perfecționare la care m-am referit mai sus ; dar „formele intangibile și fără contur ale sublimului" au fost și ele la rîndul lor supuse unui proces de perfecționare, iar rezultatul a fost arhitectura gotică. Aceeași voință de a da formă a acționat asupra unor concepte spirituale deosebite.

Pentru Conrad Fiedler, arhitectura gotică este un drum lăturalnic, o fundătură chiar, iar arcul gotic o eschivare de la procesul de perfecționare a intelectului. „Pentru ochiul fără prejudecăți și imparțial, întregul stil gotic va părea un fenomen care în esența lui e o cale colaterală, conducînd departe de drumul pe care orice artă trebuie să meargă, oricît de importantă ar fi mărturia pe care o depune ea despre excelentele și variatele capacități ale omului. Ea (arhitectura gotică) este în întregime izolată, deoarece, prin insistența încăpățînată cu care-și urmărea scopurile specifice, s-a rupt de ceea ce aștepta o dezvoltare treptată. Atunci cînd în activitatea arhitecturală s-a simțit iarăși o nevoie artistică, nu s-a găsit nici un punct de contact în stilul gotic."[6]

Fiedler scria aceasta în 1878. Astăzi, n-am mai putea afirma cu atîta siguranță că arhitectura modernă nu și-a găsit nici un punct de contact cu arhitectura gotică. Blocul Pirelli din Milano construit de Ponti *(Planșa nr. 43)*, pentru a lua un singur exemplu, este mai mult gotic decît grecesc, și totuși el are claritatea intelectuală a unei forme exacte. Aceeași claritate intelectuală o au, de fapt, și naosul catedralei din Köln *(Planșa nr. 46)* sau oricare alt concept arhitectural realizat complet din perioada goticului. Este adevărat că unele din catedralele goticului timpuriu, cum ar fi catedrala din Durham, își trag forța din faptul că ele sînt întruchiparea unor intuiții pornind din adorație, mai degrabă, decît din vreun rafinament intelectual al proporțiilor, forma gotică fiind adesea greu de desprins din construirea ei fragment cu fragment ;

concepţiile erau prea ambiţioase pentru realizarea lor imediată, fiind cîteodată încurcate sau modificate de constructori succesivi. Dar, aşa cum Otto von Simson a arătat în cartea sa despre *Catedrala gotică (The Gothic Cathedral)*[7], idealurile care l-au inspirat pe Abatele Suger în construcţia lui Saint-Denis *(Planşa nr. 44)* — prima concepere matură a catedralei gotice, — erau îndeajuns de precise şi, prin mijlocirea Sfîntului Augustin şi a lui Dionisie Pseudo-Areopagitul, se trăgeau din surse clasice. Forma gotică este o aplicare strictă a idealurilor greceşti de armonie şi proporţie. De aceea, este pur şi simplu neadevărat să afirmi, aşa cum face Fiedler, că stilul gotic nu are nici un punct de contact cu tradiţia greacă ; dimpotrivă, în trăsăturile sale esenţiale, el este o continuare a acestei tradiţii cu noi moduri de construcţie. Într-adevăr, ţelul noilor construcţii era departe de spiritul grec, căci acel Dumnezeu adorat în ele era transcendent, iar simbolul său lumina cerească, dar aceeaşi pasiune intelectuală a fost îndreptată înspre realizarea clară, într-o formă arhitecturală precisă, a acestor valori simbolice.

Distincţia reală dintre arhitectura greacă şi cea gotică nu este intelectuală, nici măcar o deosebire de material, ambele arhitecturi depinzînd de piatră. Ea constă, în esenţă, într-un mod diferit de abordare a aceluiaşi material, cu aceleaşi unelte şi aceleaşi măsuri. Rezultatele sînt deosebite, pentru că duhul inspirator este deosebit. Worringer formula deosebirea astfel : „Arhitectul grec se apropia de materialul său, piatra, cu o anume voluptate, permiţînd astfel materialului să se exprime pe sine ca atare. Arhitectul gotic, însă, ataca piatra cu dorinţa de expresie spirituală pură, adică cu intenţii structurale concepute artistic şi independent de piatră, intenţii pentru care piatra era doar mijlocul de realizare exterior şi supus. Rezultatul este un sistem de construcţie abstract, în care piatra joacă numai un rol practic şi nu unul artistic."[8] Sau şi mai limpede : „Arhitectura greacă este construcţie aplicată, cea gotică e construcţie

pură. În primul caz, elementul de construcţie este doar mijlocul prin care se atinge o finalitate practică ; în cel de-al doilea caz, el este o finalitate în sine, întrucît coincide cu intenţiile artistice ale expresiei.“ [9] S-ar cuveni să spunem, de aceea, că arhitectura gotică reprezintă o mai bună ilustrare a idealului lui Fiedler, deoarece despre catedrala gotică putem afirma, cu mai multă dreptate decît despre templul grec, că ea „a atins rezultatul suprem într-un domeniu consacrat ; nimic în afară de formă nu este prezentat privirii noastre, iar intelectualizarea completă a tuturor elementelor materiale face ca structura să apară desprinsă de existenţa materială.“ [10]

Această concepţie greşită despre gotic s-a născut în epoca Iluminismului, în care oamenii, nemaiputînd crede într-un Dumnezeu transcendent, s-au întors la idealurile umanismului grec. Fiind o invenţie a nordului, goticul a fost identificat cu barbaria, iar faptul că inventatorii lui şi-au luat idealurile de proporţie de la greci a fost ignorat. Ca explicaţie, am putea spune că acum conceptul de „stil“ a început să înlocuiască conceptul de „formă“, şi astfel a devenit posibilă condamnarea artei unei epoci din motive subiective.

Nu vreau să fac o paralelă între formă în clasicism şi stil în romantism, dar, pe cînd forma este precisă, determinabilă, măsurabilă, deschisă analizei, stilul este fluid, intangibil, nedefinit, putînd fi descris numai prin analogii. Aceasta nu înseamnă că forma e întotdeauna logică sau raţională ; trăim într-o perioadă care a învăţat să aprecieze formele neregulate. Se poate totuşi spune că forma este arhetipală ori universală, pe cînd stilul e individual sau regional.

În sensul acesta, arhitectura barocului, asociată adesea Contrareformei, urmează să fie considerată drept un fenomen aproape în întregime stilistic, ca o chirurgie plastică aplicată unui clasicism epuizat. Eseul lui Fiedler despre arhitectură n-a fost niciodată desăvîrşit, dar obiecţiile pe care le-a făcut arhitecturii gotice s-ar fi cuvenit să fie rezervate barocului ; aici a existat, dacă a existat undeva, o eschivare de la cele mai înalte cerinţe ale

formei şi deşi forma arhitecturală nu a fost mutilată pentru a se rezolva o problemă practică, aşa cum sună acuzaţia lui Fiedler împotriva goticului, ea a fost totuşi ignorată pentru a se soluţiona o problemă de ordin emoţional, pentru a face din arhitectură o realitate picturală (pitorească), mai curînd decît una plastică. Cel mai de seamă reprezentant al stilului baroc în arhitectură este Bernini *(Planşa nr. 49)*; nu e nici un paradox că el este şi cel mai mare dintre sculptorii barocului. Sculptura, arhitectura, toate mijloacele plastice sînt subordonate unei totalităţi de efecte destinate stimulării emoţionale şi nu contemplării senine. Profesorul Wittkower, cel mai bun apologet al lui Bernini, recunoaşte că ţelul acestuia a fost să creeze „o lume suprareală în care tranziţiile între spaţiul real şi cel imaginar, între trecut şi prezent, între existenţa fenomenală şi cea de fapt, între viaţă şi moarte par anulate". Wittkower sugerează că „această strădanie de a folosi toate mijloacele de iluzie din teatru ca şi din tablourile religioase, pentru a încerca să transporte individul într-o altă realitate, pare înrudită, în ultimă instanţă, cu opoziţiile dintre încrederea în sine şi autoritate, raţiune şi credinţă care l-au tulburat în chip serios pe omul occidental pentru prima oară în secolul al şaptesprezecelea; această strădanie era drumul salvării pentru cei care începuseră să se îndoiască".[11] N-a fost, însă, drumul pe care, după Fiedler, „orice artă trebuie să meargă, oricît de importantă ar fi mărturia pe care o depune ea despre excelentele şi variatele capacităţi ale omului".

Să revenim la primul nostru principiu, că arhitectura este arta de a închide spaţiul. Există două elemente de bază: spaţiul şi materialul folosit pentru a-l îngrădi. Pentru ca din procesul tehnologic să apară o operă de artă, este esenţial ca aceste două elemente de bază să producă un efect unitar. Nu este de-ajuns ca spaţiul singur să fie eficace şi nici singur învelişul care închide spaţiul. Arta este sinteza eficace a acestor două elemente.

Dacă acest lucru este acceptat ca o axiomă elementară, atunci trebuie să tragem concluzia că arhitectura clasică

nu a atins niciodată perfecţiunea artistică, că ea a rămas o artă concisă ce trebuie judecată după proporţiile ei exterioare. Cu alte cuvinte, ea nu s-a emancipat niciodată, în mod decisiv, de complexul sculptural din care a provenit. Abia cînd ajungem în perioada romanică, o sensibilitate pentru spaţiu începe să dilate spaţiul interior cu un anume scop expresiv. Procedeul care a permis arhitectului să producă acest efect a fost, bineînţeles, bolta, iar construcţia în boltă, o substructură în antichitate, a trebuit, în cuvintele remarcabile folosite de Fiedler, să se înalţe la lumina zilei, dintr-o existenţă subterană şi să se dezvolte din nou. Ceea ce fusese o utilitate de construcţie a fost preluat pentru însuşirile sale expresive, şi axa sa de articulaţie este cheia procedeului prin intermediul căruia unitatea arhitecturală urma să fie atinsă. Dezvoltarea nu ar fi avut însă loc, dacă o sensibilitate esenţialmente sculpturală pentru masă nu ar fi fost înlocuită printr-o sensibilitate esenţialmente arhitecturală pentru spaţiu, — ideea, pe care bolta a făcut-o posibilă, că o clădire s-ar putea înălţa de la pămînt, mai degrabă decît să se sprijine pe el. Acesta, şi eu cred că Fiedler a înţeles-o primul, a fost punctul de plecare simplu pentru o nouă dezvoltare arhitectonică, care a dat artei arhitecturii calităţile ei estetice unice.

Nu este necesar să reconstitui dezvoltarea conceptului spaţial care a urmat în arhitectura romanică şi bizantină, dar trebuie observat că arhitecţii bazilicii creştine *(Planşa nr. 47)*, în emoţia acestei noi descoperiri, au fost înclinaţi să se concentreze asupra interiorului şi să neglijeze exteriorul, ceea ce dă impresia unei îmbrăcăminţi întoarse pe dos. Unitatea rămîne un ideal, dar rareori atins, şi nici o ţară şi nici o religie nu o revendică exclusiv pentru ea. Cu toate acestea, marile biserici bizantine proiectate central rămîn prototipurile unităţii arhitecturale, deoarece numai ele, dintre toate construcţiile trecutului, sînt articulate organic. Dacă ne dăm seama de acest efect, aceasta se datoreşte, probabil, aşa cum a subliniat profesorul Michelis, faptului că unitatea spaţiului

închis este accentuată de cupola centrală. „În devierea dinspre cupolă către marginea exterioară, spaţiul central parcurge o mişcare centrifugală. El nu este situat acolo prin adăugarea unor spaţii independente în jurul centrului, ca în construcţiile romane de tipul Partenonului * sau al Băilor lui Caracalla ; el reprezintă o ramificare, o dezvoltare organică. În plus, înălţimea iese în relief prin ea însăşi, printr-o ridicare naturală înspre lumină, împreună cu ridicarea treptată a bolţilor care sprijină cupola. Astfel, ca nişte còpii ale Universului, bisericile ţintesc să transmită ideea sublimă a Spiritului Atotputernic, prin intermediul spaţiului infinit, dar unitar." [12] Sfînta Sofia *(Planşa nr. 48)* este exemplul suprem al unui astfel de sublim arhitectural şi întotdeauna se cuvine amintit că ea a fost opera arhitecţilor greci într-un oraş grecesc. [13]

Trebuie accentuat că sublimul, în legătură cu Sfînta Sofia sau oricare altă mare construcţie, este un rezultat al unităţii, şi că o astfel de unitate este atinsă prin logică, prin intermediul intelectului în slujba unei idei. Aceasta nu înseamnă că arta este raţionalistă, ci mai degrabă că raţiunea este în slujba artei pentru a se ajunge la acea claritate de conştiinţă, acea definire plastică prin care opera de artă, ca imagine, îşi poate asigura cel mai bine efectul emoţional sau simbolic. Se poate spune, împreună cu Wordsworth, că „mişcările pure ale simţului... par să posede, în simplitatea lor, un farmec intelectual".

Acum, îmi voi îndrepta atenţia, poate cam abrupt, spre o analiză a arhitecturii moderne, căci, o dată stabilit acest principiu al unităţii spaţio-plastice drept caracteristică distinctivă a arhitecturii ca artă, ne putem întreba în ce măsură arhitectura epocii noastre l-a atins.

Arhitectura modernă, ca şi cea gotică, este o exploatare de procedee tehnice noi. Acestora, ea le adaugă

* Eroare în text. Partenonul este templul zeiţei Athena Parthenos, de pe Acropole. Corect : Panteon, templu în Roma ridicat de Hadrian (120—124 e.n.) (nota trad.).

exploatarea noilor materiale ca betonul și oțelul. Cea mai de seamă caracteristică a ei este un principiu de construcție care nu se mai bazează pe un schelet rigid, zidurile de susținere fiind eliminate și înlocuite cu un schelet intern din oțel pe care sînt suspendați pereții ca niște perdele. Ea este „o construcție din piele și os".[14]

O a doua caracteristică, și probabil la fel de importantă, se datorește faptului că materialele de construcție sînt, în cea mai mare parte, fabricate și prefabricate. Materialele tuturor stilurilor de arhitectură anterioare — lemn, piatră, cărămidă — erau ajustate cu mîna și puteau fi potrivite după necesitățile fiecărui arhitect în parte. Materialele moderne de construcție sînt standardizate, iar economia arhitecturii moderne se prezintă în așa fel, încît este imposibil de lucrat cu materiale care nu sînt fabricate și standardizate. Acest lucru nu înseamnă, în chip necesar, o limitare absurdă a posibilităților estetice ale artei ; și compozitorul are, în muzică, o gamă limitată de note cu valoare prestabilită.

Din aceste necesități, arhitectul modern și-a făcut o virtute. Cu alte cuvinte, el a acceptat o disciplină a formei determinată de natura materialelor care-i sînt accesibile, iar dacă, servindu-se de aceste materiale, poate crea o clădire care să-i slujească scopului, el e satisfăcut. Valorile pe care se străduiește să le încorporeze în construcția sa sînt ordinea rațională, claritatea, economia. El se ferește, în mod conștient, de „orice speculație estetică, de orice formalism". Din nou, acestea sînt cuvintele unuia dintre cei mai mari arhitecți moderni Mies van der Rohe *(Planșa nr. 51)*, care spune, în continuare : „Forma nu este țelul muncii noastre, ci numai rezultatul. Forma singură, nu există. Forma ca țel înseamnă formalism ; și pe acesta îl respingem."[15]

Să amintesc, pentru contrast, cuvintele lui Fiedler · „În arhitectură, ca în oricare activitate intelectuală, există un progres de la inform la constituit... Formele, care-și datoresc existența necesităților și trebuințelor sau îndemînării tehnice, sînt, ca să spunem așa, modelate din

exterior potrivit unor cerințe formulate independent... În arhitectură, procesul de creație artistică se caracterizează printr-o schimbare a formei, schimbare în care materialele și construcțiile continuă să se retragă, în timp ce forma, care aparține intelectului, continuă să se dezvolte către o existență din ce în ce mai independentă". [16]

O contradicție definitivă ! Trebuie să facem tot ce ne stă în putință pentru a o rezolva, căci Fiedler și Mies nu pot avea dreptate și unul și altul. În această problemă, problema formalismului în arhitectură, ei se află pe poziții opuse. (Printre altele, se cuvine să observăm că discutarea problemei nu se limitează la arhitectură ; ea există, violentă, în toate artele.)

Aforismele pe care le-am citat din Mies datează din 1923. Spre deosebire de cei mai mulți dintre arhitecții noștri de frunte, Mies nu recurge deseori la scris și propagandă, dar există o expunere, mai tîrzie, și mai exactă, a țelurilor sale, expunere făcută în 1938, într-un discurs inaugural, în calitate de director de arhitectură la Armour Institute of Architecture. În acest discurs, el face distincție între „țelurile practice" care, spune el, sînt „legate de structura specifică a epocii noastre" și între „valori" care sînt „înrădăcinate în natura spirituală a omului". El recunoaște, după aceea că, deși arhitectura „în forma ei cea mai simplă", își are rădăcinile în cauze pe de-a-ntregul funcționale, „ea se poate înălța, parcurgînd treptele de valoare, pînă la sfera cea mai înaltă a existenței spirituale, în domeniul artei pure ".

Mies remarcă apoi, ce simț al materialului și cîtă forță de expresie aveau marile construcții ale trecutului, și modul în care forța de expresie vine din controlul materialelor folosite. Toate acestea, spune el, nu-s mai puțin adevărate în ceea ce privește oțelul și betonul ; „totul depinde de felul cum folosim un material și nu de materialul însuși". Felul în care e folosit va depinde de funcțiunile construcției și de cîțiva factori psihologici sau spirituali, căci sîntem dependenți, în cele din urmă, de „spiritul vremii noastre". Arhitectul are la îndemînă trei

principii de ordine, deosebite : *mecanicist,* care își afirmă aderența la factorii materiali și funcționali, *idealist,* care supraapreciază idealul și aspectul formal, și *organic,* singurul care obține relația potrivită între părți și între părți și întreg. Mies își sprijină atitudinea pe acest principiu organic de ordine și aici el se alătură lui Frank Lloyd Wright, un arhitect modern care, superficial, ar părea foarte deosebit ca practică și stil, — „un maestru constructor", cum îl numește Mies, „care se apropie de adevăratul izvor al arhitecturii, și care își înalță creațiile spre lumină, cu o reală originalitate. În cele din urmă, arhitectura organică pură a înflorit, prin el, din nou". [17]

Nu știu dacă Frank Lloyd Wright *(Planșa nr. 52)* a fost primul arhitect care a folosit cuvîntul „organic" pentru a-și caracteriza principiile. El ne relatează, în a sa *Autobiografie (Autobiography)* că, atunci cînd s-a căsătorit, la vîrsta de douăzeci și unu de ani, Sullivan, la care era ucenic, i-a permis să-și construiască o casă proprie și că pe lespedea de stejar de deasupra căminului din camera de zi, și-a cioplit cuvintele : „Adevărul este Viața". O negare a sentimentalismului, s-a gîndit el atunci, dar curînd după aceea i-a venit în minte că „Viața este Adevărul". Acest lucru s-a întîmplat în anul 1888 și probabil acesta este momentul în care s-a născut ideea unei arhitecturi organice. A fost o idee care a crescut împreună cu opera sa și care se dezvolta încă atunci cînd Frank Lloyd Wright a murit, șaptezeci de ani mai tîrziu.

Frank Lloyd Wright a definit adesea ceea ce înțelegea prin arhitectura organică, și, deși definiția cea mai bună se găsește în construcțiile sale, vreau să amintesc una pe care am avut prilejul s-o aud în 1939, cînd a ținut o conferință la Londra. Cea mai importantă declarație pe care a făcut-o cu acest prilej a fost, probabil, aceea că arhitectura organică implică o societate organică. De asemenea, el spunea că „termenul «organic» nu se aplică, nu se poate aplica așa-numitei arhitecturi clasice, sub orice formă ar fi ea, și că el nu o aplică nici uneia din construcțiile «de epocă», nici chiar celor din epoca «geor-

giană» în care trăim astăzi. Termenul nu se aplică la nimic altceva din ceea ce se întîmplă să avem. El s-ar aplica, totuşi, vechilor construcţii japoneze; arhitectura domestică japoneză a fost cu adevărat o arhitectură organică. El s-ar aplica unor alte perioade din arhitectura lumii. Într-un sens, arhitectura egipteană a fost o arhitectură organică, o expresie a simţului pentru forma umană. Catedralele gotice ale Evului Mediu aveau multe din elementele caracterului organic şi aceste catedrale au devenit influente şi frumoase în măsura în care această calitate *organică* a trăit în ele, aşa cum s-a întîmplat şi cu toate celelalte arhitecturi care au posedat-o. Arhitectura greacă n-a cunoscut-o de loc! Ea a însemnat o supremă căutare a soluţiei elegante". [18]

Este o definiţie prin enumerare, dar ea ne ajută să înţelegem că Frank Lloyd Wright, ca şi Mies van der Rohe, respingea idealul intelectual al formei, reprezentat de arhitectura greacă în interpretarea lui Fiedler, şi de arhitectura gotică în interpretarea lui von Simson. Înainte, însă, de a merge pe soluţia uşoară a acceptării acestui principiu drept principiul, în mod evident, cel bun, să-i înţelegem ceva mai clar implicaţiile. Trebuie să ne întrebăm ce voia să spună Wright prin societate organică; din numeroasele sale afirmaţii despre ideal, ştim că acesta este un lucru în mod hotărît incompatibil cu „spiritul epocii noastre", de care, potrivit lui Mies van der Rohe, depinde şi trebuie să depindă arhitectul. Mies îl descria pe Wright ca pe „un arbore gigantic într-un peisaj întins", metaforă ce se potriveşte bine cu izolarea sa. El a fost împotriva tuturor idealurilor nutrite de civilizaţia noastră, împotriva zgîrie-norilor, împotriva oraşelor, împotriva civilizaţiei însăşi, fiind un partizan al descentralizării, al împărţirii, al individualismului. „Viaţa, scria el la sfîrşitul *Autobiografiei* sale, învinge întotdeauna, nu prin internaţionalism sau prin alte *isme*, ci numai prin responsabilitatea directă a individului. Ea are o caracteristică regală ce se numeşte Iniţiativă. Acolo unde iniţiativa personală este activă, puternică şi operativă, acolo poţi

vedea acţionînd din plin resorturile vieţii." Iar concluzia sa ar putea fi, prea bine, şi a noastră : „FORMA Democratică organică, — ADEVĂRUL mereu proaspăt, nu a sosit încă pentru Civilizaţia noastră". [19]

Concluzia este cumpătată. Zăbovesc totuşi asupra cuvîntului FORMĂ. Ce implică el într-un context organic sau în oricare alt context ? În această chestiune, cred că Fiedler şi întregul simţ clasic de ordine, ajuns probabil la Fiedler prin Goethe, mai au o semnificaţie. În lumea imediată a senzaţiilor noastre nu există un astfel de lucru cum e Forma, ci numai o bogăţie de forme. Şi sigur că Fiedler avea dreptate insistînd asupra faptului că trebuie să existe un proces de perfecţionare în care autenticul să fie despărţit de fals sau, vom spune noi, ceea ce este viu de ceea ce este mort. „Abundenţa pestriţă de forme trebuie să dispară şi orice forţă creatoare trebuie să se exprime pe sine în aşa fel, încît în căutarea mereu apropiată şi mereu mai desăvîrşită a expresiei, marile concepte consacrate ale formei să se dezvolte spre o claritate şi o perfecţiune mereu mai înalte. Numai aşa se creează un stil arhitectural în adevăratul sens al cuvîntului." [20] Claritate şi perfecţiune sînt cuvinte folosite de Mies van der Rohe şi, deşi nu într-un mod pregnant, de către Wright. În concluzie, ceea ce caut este o formulă care să combine iniţiativa individuală cu valorile universale, iar această combinaţie să ne dea o formă cu adevărat organică. Forma, pe care o descoperim în natură prin analiză, este, în manifestările ei, cu îndărătnicie matematică, ceea ce vrea să spună că în artă, crearea ei necesită gîndire şi deliberare. Dar asta nu înseamnă că forma poate fi redusă la o formulă. Ea trebuie recreată în fiecare operă de artă, iar lucrul e adevărat şi despre fiecare operă a naturii. Arta se deosebeşte de natură nu prin forma ei organică, ci prin originile ei umane ; prin faptul că opera de artă nu-i făcută de Dumnezeu sau de o maşină, ci de om cu instinctele şi instituţiile lui, cu sensibilitatea şi inteligenţa lui, căutînd fără odihnă perfecţiunea care nu se află nici în minte, nici în natură, ci în necunoscut. Acest lucru nu-l iau într-un

alt sens decît cel profan, ci numai în sensul că forma florii este necunoscută seminţei.

Roger Shattuck, un critic american cu mult spirit de observaţie, sugera de curînd că ceea ce distinge mişcarea modernă în artă este respingerea principiului unităţii. Sensibilitatea modernă de la începutul secolului „a început să progreseze nu atît prin expansiunea neîmpiedicată a unităţilor, cît printr-o violentă dislocare a lor, pentru a verifica posibilitatea unei noi coerenţe... O operă de artă a început să coordoneze, ca fiind deopotrivă prezente, o varietate de timp şi de locuri şi de stări de conştiinţă. Fenomenul, datorită faptului că încearcă să păstreze aceste elemente într-o relaţie plină de sens, abandonează atît unitatea clasică cît şi însuşirea caracteristică romantismului, a uitării de sine.“ „Cuvîntul-cheie al acestei noi sensibilităţi este *juxtapunerea* : plasarea unui lucru alături de altul, fără termen de legătură. Secolul al douăzecilea se adresează artelor de juxtapunere ca opuse artelor anterioare de *tranziţie.*“ [21]

Dacă stilul există, aşadar, în raport de unitate, Mies ar părea să fie un artist clasic, iar Wright unul romantic. Există atunci o arhitectură care ar corespunde artei „juxtapunerii“ — cubismului lui Gris, poeziei lui Apollinaire, muzicii seriale şi prozei lui Proust ? Shattuck crede că există şi că una din manifestările ei cele mai de succes este arhitectura „funcţională“ care „permite tuturor părţilor unei clădiri să arate ca şi cum ele ar constitui subconştientul clădirii“. „Subconştientul unei clădiri“ este un concept dificil, care cu greu l-ar fi ispitit pe un formalist ca Fiedler. Dar, în sensul că „orice formă de decoraţie, de tranziţie sau de simetrie impusă arbitrar“ reprezintă o mască destinată să ascundă părţile sau funcţiunile discontinuie ale unei construcţii, în acest sens metafora serveşte să definească „brutalismul“ din care mulţi din arhitecţii noştri mai tineri au făcut o virtute estetică. Arhitectura poate deveni şi ea un aranjament de fragmente de experienţă, „o artă complexă, efemeră probabil, a cunoaşterii de sine“. Unitatea ei trebuie concepută acum ca un echi-

libru de forțe, ca o stare de oprire în loc a mișcării, de tensiune, nu ca expresia clarității intelectuale.

Ar fi împotriva oricărui precedent istoric dacă arhitectura modernă n-ar arăta o oarecare simpatie artelor contemporane ei, și nu există nici o îndoială că artele reprezentative ale epocii noastre arată exact aceste trăsături de juxtapunere, de stări de conștiință disparate, însă corespunzînd între ele, atribuite lor de Shattuck. Dar Shattuck este gata să admită că operele de artă trebuie să aspire, cu toate acestea, la „stabilitatea simplă a monumentelor“, și că un echilibru de forțe nu ajunge la validitate artistică pînă nu devine o condiție a absenței absolute de mișcare. Cu aceasta sînt de acord ; arhitectura modernă poate fi pe atît de evident funcțională și fragmentată, pe cît o vrea cineva, însă, în măsura în care aspiră să fie artă, ea trebuie să reprezinte o organizare a formei pe care să o putem contempla cu seninătate, fiind eliberată de timp, — antiteza artei. În cele mai înalte manifestări ale ei, arta a fost întotdeauna o măsură exactă care reconciliază toate elementele materiale și toate forțele spirituale în unitatea armonioasă. Elementele materiale se schimbă de la epocă la epocă și tot așa se întîmplă cu forțele spirituale ; principiul unității formale rămîne constant și imperios.

VI

POETUL ȘI MUZA LUI

ORIGINILE FORMEI ÎN POEZIE

*Foole, saide my Muse to mee, looke in thy heart and write.**

SIDNEY

1

INTENȚIONEZ să arăt felul în care mitul sau imaginea Muzei personifică în artă unele stratageme ale imaginației creatoare care permit artistului să înzestreze această formă a operei sale cu semnificație universală. În ce privește mărturiile pe care le voi invoca, mă voi sprijini mai degrabă pe poeți decît pe alte tipuri de artiști, dar cred că principiile ce urmează să fie stabilite sînt valabile pentru toate artele.

Mai întîi, să rezolv o ambiguitate. Vorbim despre „creație" sau „creație originală" știind prea bine că nu există nimic nou sub soare și că nici un artist, în limitele înțelegerii umane, nu are facultatea divină de a scoate din haos o ordine nouă. În primul eseu al acestui volum, m-am ocupat de asemenea ambiguități, iar în altă parte am arătat în ce sens putem spune că poetul „întruchipează formele lucrurilor necunoscute".[1] Îndelunga întrebuințare justifică, totuși, utilitatea acestor cuvinte metaforice pentru a denumi procesul prin intermediul căruia poetul, pictorul sau compozitorul combină într-o ordine nouă și cu semnificație proaspătă imaginile pe care și le iau din memorie ; de la început, Muzele au fost fiicele Mnemosynei sau ale memoriei.

Încă o delimitare preliminară. Nu voi specula asupra mitologiei Muzelor oricît de fascinantă ar fi ea. În mito-

---

Eranos Jahrbuch, XXI, 1962, Zürich.

* (Nebunule, îmi spuse Muza, privește în inima ta și scrie.)

logia clasică au existat, de la început, cele nouă Muze, reprezentînd, cu o semnificație ce n-ar fi trebuit să fie pierdută de cultura noastră divizată, științele precum și artele. Și conceptul unei singure Muze, întotdeauna feminină, era prezent din timpurile clasice, dar sfera lui, cînd nu era specificată, nu reprezenta în chip necesar una din arte. O dată cu declinul mitologiei clasice, cele nouă Muze au tins să se contopească într-una singură, o Muză accesibilă totuși mai mult decît unui singur tip de artist. Lui Orfeu, fiul Calliopei și probabil al lui Apollo, urma să i se atribuie o semnificație specială ca personificare a forței magice a poeziei lirice, fiind adesea invocat în locul Muzei.

Muzele clasice erau tutelare, adică zeițe responsabile mai degrabă de bunul mers general din sferele lor de activitate decît de inspirația artiștilor în parte. Poate n-ar fi prea fantastic să susținem că îngerul păzitor din iconografia creștină este o transformare a Muzei clasice înzestrată cu o funcție tutelară similară. În cel mai mare dintre poemele creștine, Beatrice apare, la început, ca Muză a poetului :

Io era tra color, che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella
*tal che di comandare io la richiesi**

Este Beatrice care-i ordonă lui Virgiliu să-l conducă pe Dante pe drumul lui. Inspirat de Beatrice, Virgiliu devine *duca, signore, e maestro* — călăuză, domn și maestru al poetului.[2]

Dar aceasta nu este exact concepția noastră modernă despre Muza poetului și, firește, nici nu reprezenta în chip necesar tradiția clasică. Chiar în Platon găsim două alte implicații, prima legată de faptul că Muzele erau fiicele Mnemosynei, ale memoriei, iar a doua legată de presupu-

* Eu stam în Limb printre bătrîni și prunci,
cînd mă cheamă o doamnă blîndă-n fapte,
frumoasă atare, că-i cerui porunci.

(Dante Alighieri, *Divina Comedie, Infernul*, Cîntul II, pag. 17. În românește de Eta Boeriu, E.L.U., 1965).

nerea că a invoca ajutorul lor atrăgea riscul de a-ţi pierde raţiunea.

În dialogul ce poartă numele lui Theaetetus, Socrate cere tînărului matematician să-şi imagineze, de dragul argumentului, că minţile noastre ar fi o turtă de ceară, mai mare la un individ, sau mai mică la altul, din ceară relativ curată sau impură, mai tare la unii, mai moale la alţii şi avînd, cîteodată, exact compoziţia potrivită. Această turtă de ceară este darul Memoriei, mama Muzelor, iar discuţia are loc pentru a arăta că de claritatea imaginilor înregistrate pe ceară va depinde cunoaşterea realităţii ; aceasta e demnă de încredere numai atunci cînd ceara are exact compoziţia potrivită. Muzele din această bizară metaforă se comportă, astfel, ca intermediari între Eu şi Realitate ; Eul nu poate avea o cunoaştere adevărată a Realităţii fără ajutorul lor.

În dialogul *Ion,* Platon foloseşte o altă metaforă, cea a magnetului. Muza ţine în mînă un şir de inele, iar influenţa ei magică se scurge, prin inele, în poeţii agăţaţi de ele. „Un poet atîrnă de o Muză, altul de altă Muză. Noi spunem că este «posedat», dar asta nu schimbă cu nimic situaţia de vreme ce el este *ţinut.* De aceste prime inele, — poeţii, atîrnă, la rîndul lor, alţi poeţi, unii fixaţi de acest inel, unii de celălalt, fiind inspiraţi parte de Orfeu, parte de Musaeus. Majoritatea, însă, sînt posedaţi şi ţinuţi de Homer..." [3]

În realitate, aceasta este o teorie foarte deterministă despre memorie şi inspiraţie. Există o sursă divină de înţelepciune, acceptată ca un lucru evident de la sine. Această înţelepciune se transmite într-o ordine cauzală de la Jupiter şi Mnemosyne la copiii lor, Muzele, şi apoi, de la Muze la copiii acestora. Cu toate că la început aveau reputaţia unor fecioare care-şi apărau cu succes castitatea, treptat cele mai multe dintre Muze au căzut din această stare de graţie. Calliope a avut trei fii, pe Hymenaeus, Ialemus şi Orpheus : Melpomene s-a culcat cu zeitatea-fluviu Achelous şi a dat naştere Sirenelor ; Euterpe a avut un

fiu, pe Rhesus, iar Clio pe Hyacinthus. Thalia a născut pe Corybanţi ; şi aici, tatăl a fost Apollo care se află, de asemenea, în competiţie cu Amphimarus, un muzician, pentru paternitatea lui Linus, fiul Uraniei. Thamyris era fiul Muzei Erato, iar Triptolemus al Polymniei. Pe această cale, a fost asigurată răspîndirea artelor.

De la unul din aceşti copii ai Muzelor, scînteia divină a fost transmisă lui Homer, iar de la Homer, părintele tuturor poeţilor, la poeţii epici şi lirici mai mici. Atunci cînd pe aceştia îi atinge forţa magnetică, ei „intră într-o stare de extaz bachic şi-s stăpîniţi de ea". Şi aici are loc celebra descriere făcută de Socrate poetului drept „o fiinţă uşoară şi înaripată, şi sacră, incapabilă să creeze pînă nu e inspirată *şi pînă nu-şi iese din sine, pierzîndu-şi raţiunea*". [4]

Subliniez cuvintele acestea din urmă, deoarece ele descriu foarte limpede dicotomia ce se produce în poetul inspirat, intuirea a două fiinţe, *Führer* şi *Geführter*, conducător şi condus. Pentru a-şi explica ideea, Socrate dă exemplul lui Tynnichus din Chalcis. „În afară de cîntecul de laudă pe care fiecare îl repetă şi care este în orice caz, aşa cum i-a spus şi el, o «Creaţie a Muzelor», aproape cel mai frumos din toate poemele lirice, el n-a compus niciodată un singur poem care să merite a fi reamintit. Mi se pare că prin acest exemplu, mai presus de orice, zeul a dorit să ne arate, ca nu cumva să avem îndoieli, că aceste minunate poeme nu sînt ale omului sau ale măiestriei umane, ci divine şi de la zei, şi că poeţii nu sînt nimic altceva decît interpreţi ai zeilor, fiecare poet fiind posedat de către divinitatea căreia îi e supus." [5]

Aceasta este, prin urmare, concepţia clasică despre Muză : o zeitate care, într-un anumit moment, deposedează de simţuri o fiinţă omenească şi se foloseşte de ea ca de un neajutorat purtător de cuvînt al rostirii divine. Nu este o concepţie foarte măgulitoare pentru poet ca fiinţă omenească inteligentă, şi acest lucru explică cum a fost posibil ca Platon să aibă o părere proastă despre poeţi în acelaşi timp în care păstra cel mai înalt respect

poeziei. Este, bineînţeles, o concepţie care a persistat oriunde a supravieţuit tradiţia clasică, şi mai e posibil ca cei mai buni poeţi şi artiştii de toate categoriile să fie consideraţi drept oameni copilăroşi şi naivi care, în mod inexplicabil, dau naştere unor opere de geniu. Într-un anumit sens, aceasta a devenit concepţia populară, curentă chiar, despre poet ; oricare altă concepţie va părea, prin comparaţie, denaturată.

Renaşterea a introdus o modificare tipică a concepţiei clasice despre Muză. Îl voi lua ca exemplu pe Milton, nu numai pentru că el este un mare poet de propria-mi limbă, ci pentru că a fost şi un mare învăţat, reprezentativ în acest sens pentru Renaşterea europeană în general.

Paradisul pierdut (Paradise Lost) începe cu o invocaţie către „Muza cerească" :

Of Mans First Disobedience, and the Fruit
Of that Forbidden Tree...
Sing Heav'nly Muse, that on the secret top
Of Oreb, *or of* Sinai, *didst inspire*
That Shepherd, who first taught the chosen Seed,
In the Beginning how the Heav'ns and Earth
Rose out of Chaos : *or if* Sion *Hill*
Delight thee more, and Siloa's *Brook that flow'd*
Fast by the Oracle of God ; I thence
Invoke thy aid to my adventurous Song,
That with no middle flight intends to soar
*Above th'*Aonion *Mount, while it pursues*
Things unattempted yet in Prose or Rhime
And chiefly Thou O Spirit, that dost prefer
Before all Temples th'upright heart and pure,
Instruct me, for Thou know'st ; Thou from the first
Wast present, and with mighty wings outspread
Dove-lihe satst brooding on the vast Abyss
And mad'st it pregnant : What in me is dark
Illumin, what is low raise and support ;
That to the highth of this great Argument

I may assert Eternal Providence,
*And justifie the wayes of God to men.**

Această invocaţie este adresată unei puteri atotvăzătoare, unui spirit atotpătrunzător care va ajuta poetul în cîntecul său aventuros. În comparaţie cu Muzele clasice care, fiind tot cereşti, erau însă feminine şi supuse greşelii, Muza lui Milton cloceşte ca porumbelul, fiind tot atît de lipsită de sex ca îngerii. Beatrice a lui Dante, atunci cînd o întîlnim pentru prima oară stînd în cer alături de „antica Rahela", a permis să fie văzută ; ea are trăsături omeneşti comparabile cu cele ale Beatricei pe care Dante

* Neascultare-a omului dintîi
Şi fructul pomului oprit, prin care
Intrat-a-n lume moartea şi durerea,
Ce raiul ne-au răpit, pîn'mîntuirea
Ne-a dobîndit-o iar'cerescul Om,
Divină Muză cîntă, ce pe piscul
Ascuns al muntelui Sinai şi Hòreb
Odat-ai inspirat păstorul, care
Poporului ales întîi vestit-a
Cum cerul şi pămîntul la-nceput
Din haos au ieşit ; de-acolo eu
Te chem să vii, sau de te-nveseleşte
Mai mult Sionul, Siloa izvorul
Ce-aproape de-a lui Dumnezeu oracol
Curgea, de-acolo eu te chem să vii ;
Ca să-mi ajuţi la cîntul îndrăzneţ
Ce nu vrea-n zbor de rînd cu-astfel de lucruri
Peste-a Eoniei deal să se ridice,
La care n-a-ndrăznit vreodată vers
Sau proză. Mai cu samă tu, o, spirit,
Ce preţuieşti o inimă deschisă
Mai mult decît un templu,-nspiră-mă ;
De la-nceput ai fost tu pretutindeni,
Cu-aripele puternice întinse
Ca un porumb, stăteai clocind abisul
Cel fără fund, făcîndu-l roditor.
Întunecimea-n mine-o luminează,
Şi josnic ce-i, înalţă sprijinind ;
Ca, dup-al subiectului mărime,
Să apăr providenţa cea eternă
Şi căile lui Dumnezeu spre oameni.

John Milton, *Paradisul pierdut*, Poemă religioasă în XII cînturi, R. Vîlcea, 1899. Româneşte de E. Paşcan.

o cunoscuse pe pămînt. Milton ne spune că Muza sa este aceeaşi cu cea care îl inspirase pe păstorul Moise pe muntele Horeb şi, mai tîrziu, ca conducător al poporului său, pe muntele Sinai. Dar Milton dă şi alte exemple de locuri în care avusese loc inspiraţia biblică, — muntele Sion şi pîrîul Siloa, menţionînd chiar, în treacăt, ca un loc inferior, clasica sursă de inspiraţie, muntele Eoniei sau muntele Helicon. Inspiraţia clasică şi chiar cea biblică au fost întotdeauna asociate cu locurile înalte, cu munţii, tradiţie tot atît de veche ca Asiria şi Babilonul ale căror temple *Ziggurate* erau munţi artificiali construiţi pentru a duce pe oameni mai aproape de sursa cerească de inspiraţie. Apoi, însă, în concluzie, Milton introduce posibilitatea individualistă, subiectivă, — posibilitatea ca Spiritul să prefere, înaintea oricărei aşezări geografice, inima curată şi cinstită. Inspiraţia nu depinde de temple sau locuri sacre; ea poate să fie o apariţie directă în faţa minţii omului. Cu toate acestea, ea rămîne o forţă distinctă şi tutelară şi nu poate fi identificată cu conştiinţa umană.

Invocaţia de început nu este totuşi singura referinţă la Muză, din *Paradisul pierdut*. Cartea a VII-a începe cu o invocaţie tot atît de elocventă şi mai lungă chiar, Muza cerească fiind identificată, de astă dată, cu una din Muzele clasice, cu Urania, Muza astronomiei. În această a doua invocare a inspiraţiei, Milton e întrucîtva ambiguu. El vrea să se folosească de concepţia clasică despre inspiraţie, dar pentru a scoate în evidenţă că inspiraţia sa este divină şi nu laică, alege în locul Calliopei pe Urania, şi chiar „fiinţa, nu numele". Dar să privim ceva mai atent la acest pasaj din *Paradisul pierdut*:

Descend from Heav'n Urania, *by that name*
If rightly thou art call'd whose Voice divine
Following, above th'Olympian Hill I soare
Above the flight of Pegasean wing.
The meaning, not the Name I call : for thou
Nor of the Muses nine, nor on the top
Of old Olympus *dwell'st, but Heav'nlie borne,*
Before the Hills appeerd, or Fountain flow'd,

Thou with Eternal Wisdom didst converse,
Wisdom thy Sister, and with her didst play
In presence of th'Almightie Father, pleas'd
With thy Celestial Song. Up led by thee
Into the Heav'n of Heav'ns I have presum'd,
An Earthlie Guest, and drawn Empyreal Aire,
Thy tempring; with like safetie guided down
Return me to my Native Element:

. . .

Standing on Earth, not rapt above the Pole,
More safe I sing with mortal voice, unchang'd
To hoarce or mute, though fall'n and evil dayes,
On evil dayes though dangers compast round,
And solitude; yet not alone, while thou
Visit'st my slumbers Nightly, or when Morn
Purples the East: still govern thou my Song,
*Urania, and fit audience find, though few.**

Se va observa că am revenit la inima curată și cinstită, însă acum Muza este specifică și feminină — Urania, Muza sferelor cerești, sora Înțelepciunii. Apoi, pentru a arăta foarte clar că nu are nimic de-a face cu Calliope, Muza mai curînd pămînteană a poeziei eroice, concubina lui Apollo și mama lui Orfeu, Milton îi urează Uraniei:

* Din cer scoboară-te acum spre mine,
Urania, de porți acesta nume,
A cărei glas divin m-ademeni,
Cînd sus peste Olimp mă înălțai
În zbor amețitor pe-aripele
Lui Pegasus. Eu numele-ți nu-nvoc,
Ființa ta o-nvoc! Nu pe Olimp
Ți-e locul, și nici parte nu faci
Din cele nouă muze! Te-ai născut
În cer, cînd nu era izvor nici dealuri
Tovarășă, te-ai prins cu-nțelepciunea
Ce ți-a ales-o Dumnezeu de soră.
. . . .
În fața tatălui cu ea-i cîntat,
Și mult plăcutu-i-a cerescul cînt.

...drive far off the barbarous dissonance
Of Bacchus *and his Revellers, the Race*
Of that wilde Rout that tore the Thracian *Bard*
In Rhodope, *where Woods and Rocks had Eares*
To rapture, till the savage clamor dround
Both Harp and Voice ; nor could the Muse defend
Her Son. So fail not thou, who thee implores :
For thou art Heav'nlie, shee an empty dreame. *

Nu doresc să discut diversele surse de inspiraţie indicate de poeţi, ci mai degrabă metoda comună tuturor acestora. Milton vrea să distingă inspiraţia divină (şi să şi-o revendice pentru sine) în opoziţie cu inspiraţia pur şi simplu poetică sau lirică. El mai menţine, însă, concepţia clasică originară a unui izvor de inspiraţie extern, a unui arhetip feminin înzestrat cu înţelepciune, previziune şi infinită cunoaştere, care, atunci cînd este chemat, îl călăuzeşte pe poet de-a lungul naraţiunii sale epice, îi reîmprospătează memoria, aduce iluminarea şi asigură adevărul argumentelor sale, — o „protectoare celestă" ce vine „neimplorată"

Condus de tine eu am îndrăznit
Spre cer să mă înalţ, un om serman,
Aroma eterului s-o respir,
Ce pentru mine tu l-ai mai slăbit.
Condu-mă cu aceeaşi siguranţă
Iar pe pămînt, în elementul meu.
. . . .
Stînd icea pe pămînt şi nu urcat
Mai sus de poli, cînta-voi eu cu voace
De muritor mai sigură, nu mut
Sau răguşit, deşi în zile rele
Şi între guri, ce pline sînt de hulă,
În întunerec mă-nconjor primejdii
Şi în singurătate ; dar nu-s singur
Căci tu mă ocroteşti, cînd dorm eu noaptea,
Cînd aurora-n Est se-mbracă-n purpur.
Condu-mi cîntarea, o, Urania,
Şi-ascultători dă-mi demni, deşi puţini.
idem.

* ...Împrăştie-mi din drum disharmonia
Lui Bachus şi-acelor destrăbălaţi,
Din neamul cetei de selbateci, carii
Pe-al Traciei cîntăreţ l-au sfîşiat,

And dictates to him slumbering, or inspires
Easy his umpremeditated verse. *

Îl voi părăsi pe Milton ca reprezentativ pentru relația dintre poetul Renașterii și Muza lui și mă voi îndrepta înspre poeții romantici la care aflăm o modificare treptată a concepției. Pentru concizie, mă voi limita la trei poeți, Blake, Shelley și Wordsworth, iar apoi voi trece la ceea ce s-ar putea numi abandonarea Muzei de către poeții de mai tîrziu cum sînt Edgar Allan Poe și Paul Valéry. Cred că atunci vom avea îndeajuns material pentru a dovedi o ipoteză propusă în cea de a doua parte a acestui eseu.

Blake nu este un caz complicat. El credea, pur și simplu, că actul de scriere a versurilor îi era dictat de duhuri cerești, cîteodată anonime, cîteodată identificabile ca personaje istorice. Nu există o „protectoare celestă", ci mulți „îngeri" sau „autori în Eternitate". „Am scris acest Poem după Dictare fără intermediar, îi scria el prietenului său Thomas Butts (25 aprilie 1803), cîte douăsprezece sau, uneori, cîte douăzeci de versuri deodată, fără Premeditare și chiar împotriva Voinței mele; astfel, Timpul pe care l-a luat scrisul a fost făcut Non Existent, și Există un imens Poem care pare Truda de o Viață, produs în întregime fără Trudă sau Studiu."[6]

Singurul punct de vedere ilustrat de Blake și care este relevant pentru scopul meu, este natura duală a acestei operațiuni de dictare. Poetul nu e posedat; el este un instrument detașat și pasiv al unei intenții divine. Ca în concepția lui Milton despre poet, el nu

Cînd stînci și codrii asculta-ncîntați,
Pîn'strigătul selbatec întrecu
Cîntarea, și nici muza nu putu
Să scape de la moarte pe-al său fiu.
Nu părăsi pe-acel ce-acum te roagă !
Tu ești divină, ceealalt'un vis !
Idem.

* Și-i dictează picotind, sau îi inspiră
Degajat, nepremeditatul său vers.

creează, ci reproduce, iar ceea ce reproduce este o viziune în care nu numai imaginile ci şi cuvintele expresive sînt „date".

Astfel de cuvinte îi sînt date de feluriţii reprezentanţi ai „Lumilor Eternităţii". Fiicele Memoriei (Muzele) devin Fiicele Inspiraţiei. Poemul pe care Blake l-a intitulat *Milton* începe cu o invocaţie către aceste Fiice :

Daughters of Beulah! Muses who inspire the Poet's Song,
Record the journey of immortal Milton thro'yon Realms
Of terror and mild moony lustre in soft sexual delusions
Of varied beauty, to delight the wanderer and repose
His burning thirst & freezing hunger! Come into my hand,
By your mild power descending down the Nerves of my right arm
From out the portale of my Brain, where by your ministry
The Eternal Great Humanity Divine planted his Paradise
And in it caus'd the Spectres of the dead to take sweet forms
In likeness of himself... *

La Blake, Muza devine profetică, funcţiunea ei fiind aceeaşi ca în concepţia lui Platon. Singura deosebire este că ceea ce Blake va numi „viziune", Platon numea „nebunie". Zeitatea, spunea Platon, i-a privat pe poeţii lirici de raţiune „şi-i foloseşte ca executori, laolaltă cu

* Fiice ale lui Beulah ! Muze ce inspiraţi Cîntecul Poetului,
Arătaţi călătoria nemuritorului Milton prin celelalte tărîmuri
De groază şi de dulce, visătoare strălucire ; prin tandrele amăgiri sexuale
De felurită frumuseţe, pentru a-l bucura pe pribeag şi a-i linişti
Arzătoarea sete şi foamea ce-l îngheaţă ! Veniţi în braţele mele,
În Nervii braţului meu drept, coborînd cu puterea voastră blîndă
De pe portalurile Creierului meu, unde, sub conducerea voastră
Divina Umanitate Mare şi Eternă, şi-a plasat Paradisul
Făcînd Fantomele Morţilor să ia în el forme atrăgătoare
Asemănătoare ei....

ghicitorii și profeții evlavioși... pentru ca noi, ascultătorii, să știm că, în timpul în care rațiunea îi părăsește pe poeți, cel ce rostește aceste prețioase revelații nu sînt ei, poeții, ci însuși zeul. El e cel ce vorbește, lăsîndu-ne să-l înțelegem prin ei." [7] Blake și-a exprimat disprețul pentru „Scrierile Furate și Denaturate ale lui Homer și Ovidiu, Platon & Cicero", deoarece, spunea el, scrierile lor erau „întemeiate pe artificiu, împotriva Sublimului Bibliei" [8]; totuși, propriile sale scrieri folosesc aceleași artificii.

Într-un mod mult mai direct și mult mai conștient decît Blake, i-a fost îndatorat lui Platon și Shelley. Shelley era însă un copil al Iluminismului, primul poet cu premeditare al unei epoci științifice, și, deși nu renunță la natura specială a talentului poetic, el caută (fără a găsi) explicarea inspirației în mintea omului, fiind, în acest sens, un psiholog în aceeași măsură ca și Coleridge. [9] Poezia, spune el, „urcă să aducă lumină și strălucire din acele zone eterne în care spiritul calculator cu aripi de bufniță nu îndrăznește să se avînte. Poezia nu se aseamănă cu rațiunea, acea forță exercitată în acord cu hotărîrea voinței." El ne dă apoi frumoasa metaforă a minții aflată în creație „asemănătoare unui cărbune ce se stinge și pe care o putere invizibilă, ca un vînt inconstant, îl trezește la o trecătoare strălucire". Și această putere, observă el, *se iscă din interior*, iar „porțiunile conștiente din natura noastră nu pot prevedea nici apropierea, nici plecarea ei". Shelley sfîrșește prin a observa că același proces are loc și în artele plastice și descriptive, dar „chiar mintea care dirijează mîinile spre obținerea unei forme este incapabilă să-și explice originea, gradațiile sau condițiile în care are loc procesul" [10].

În cîteva din poemele sale, Shelley plătește convenționalul tribut Muzei, Urania însăși fiind invocată în *Adonais*. Dar concepția sa despre sursa inspirației se găsește în *Lauda Frumuseții intelectuale (Hymn to Intellectual Beauty)*. Avem acolo noțiunea abstractă a unei „ne-

văzute Puteri“, vizitînd cu o Aripă inconstantă Această felurită lume, furişîndu-se Ca vînturile verii din floare în floare“, iar această putere este invocată drept

Spirit of Beauty, that dost consecrate
With thine own hues all thou dost shine upon
Of human thought or form... *

Numele „Demonului, Stafiei și Cerului“ sînt alungate :

Frail spells — whose uttered charm will not avail to sever,
From all we hear and all we see,
Doubt, chance, and mutability. **

Mai apoi, Duhul Frumuseții este din nou invocat ca singurul capabil să dea „grație și adevăr visului neliniștit al vieții“. Poetul povesteşte cum, „fiind copil încă“, jurase să-și dedice puterile acestei „teribile *Frumuseți*“, și invită această putere

which like the truth
Of nature on my passive youth
Descended. ***

să-și reverse pacea asupra „vieții ce-l aşteaptă“ pe poet, și să-l silească „să se cunoască/ Și-ntreaga omenire s-o iubească“.

Muza este depersonalizată astfel și devine o forță abstractă, de origine externă încă, sfințind însă cu nuan-

* ...duh al *Frumuseţii*,
Care cu mîndrele-ţi culori sfinţeşti
Oricare gînd şi chipuri omeneşti...

** Sînt slabe vrăji — degeaba le-am rostit,
Căci totul a rămas pecetluit
De întîmplare şi-ndoială
Se schimbă toate şi ne-nşeală.

*** Ce-a pogorît asupra mea,
Ca adevărul,

*), **), ***) Shelley, *Cele mai frumoase poezii*, Editura Tineretului, 1957. În româneşte de Petre Solomon.

ţele ei proprii toată cugetarea omenească şi forma peste care poate ea străluci. Dacă ar fi fost împins să dea o explicaţie raţională asupra naturii acestei forţe exterioare, Shelley şi-ar fi găsit refugiul în ignoranţă. Poezia, sugerează el, este „creată de facultatea imperială al cărei tron se află ascuns în natura invizibilă a omului". În acest punct ne aşteptăm deja la o psihologie a subconştientului.

L-am menţionat pe Shelley înaintea lui Wordsworth deoarece, în evoluţia teoriei poeziei, Wordsworth, în ciuda faptului că era mai vîrstnic, a fost mai puţin legat de conceptele clasice, mai conștient, într-un chip mai ştiinţific sau mai analitic, de activitatea subconștientului, folosind chiar cuvîntul :

Unconscious *intercourse with beauty*
Old as creation, drinking in a pure
Organic pleasure from the silver wreaths
Of curling mist. *

În „Prefaţa la Baladele Lirice" *(Preface to the Lyrical Ballads)*, el se referă la priceperea poetului de a-şi invoca „pasiuni care, la drept vorbind, departe de a fi aceleaşi cu pasiunile produse de evenimentele reale, se aseamănă totuşi cu acestea mai mult decît se aseamănă pasiunile pe care alţi oameni, doar prin activitatea propriilor lor minţi, s-au obişnuit să le simtă. De aici, şi prin exerciţiu, poetul dobîndeşte o mai mare uşurinţă şi putere de a exprima ceea ce gîndeşte şi simte, în special acele gînduri şi sentimente care, prin opţiunea sa sau *din structura minţii sale,* se ivesc în el fără excitarea externă imediată". Wordsworth, mai mult decît oricare alt poet englez, concepea inspiraţia ca o forţă externă din Natură, o *mana :*

* Relaţia *subconştientă* cu frumuseţea
Veche cît creaţia, bînd cu o pură,
Organică plăcere din spiralele de argint
Ale răsucitei neguri.

the earth
And common face of Nature spake to me
Rememberable things... *

Natura este cea care, pentru prima oară, prin „pasiune exterioară"

Peopled the mind with forms sublime or fair
And made me love them. **

În poemul său autobiografic *Preludiul (The Prelude)*, există multe pasaje în care Wordsworth invocă sau se adresează unei forţe exterioare lui, — „Fiinţelor colinelor" sau, mai abstract, „Înţelepciunii şi Duhului Universului" :

Thou soul that art the eternity of thought
Thou givst to forms and images a breath
And everlasting motion... ***

Am susţinut în altă parte că filosofia lui Wordsworth are multe puncte de asemănare cu filosofia orientală, în special cu taoismul unde găsim iarăşi conceptul unei forţe externe din natură, numită de chinezi *Ch'i,* şi care nu este doar forţa vitală din toate artele, ci un factor formativ, într-un sens specific, înzestrînd opera artistului cu ritm şi armonie.

Pe Edgar Allan Poe îl menţionez numai pentru că ideile sale, care derivă în cea mai mare parte din Shelley, au trecut, prin intermediul lui Baudelaire, în arta poetică franceză, devenind un *point de repère* pentru reacţia reprezentată de Paul Valéry. Nu e nimic foarte original

... pămîntul.
* Şi faţa obişnuită a Naturii mi-*au spus*
Lucrurile memorabile...
** A populat mintea cu forme sublime sau frumoase
Făcîndu-mă pe mine să le iubesc.
*** Tu suflet ce eşti eternitatea gîndului
Tu dai formelor şi imaginilor suflare
Şi veşnică mişcare.

în teoria cuprinsă în cele trei eseuri despre poezie pe care le-a scris Poe ; ele au avut o influență atît de mare asupra teoriei poeziei deoarece erau primele încercări de a prezenta din punctul de vedere al poetului ceea ce Poe numea filosofia compoziției sau rațiunea fundamentală a versului. Ele sînt prototipurile criticii analitice în poezie care a devenit atît de populară în epoca noastră. În ceea ce privește, însă, explicarea inspirației, găsim numai vagi generalități, precum „un simț al Frumosului“, „un instinct nemuritor, adînc înrădăcinat în spiritul omenesc“, o „strădanie de a înțelege Frumusețea divină“. El introduce, ca „singurul arbitru“ în alegerea cuvintelor, sumbrul concept al Gustului, și exclude Intelectul sau Conștiința. Principiul poetic este definit, în cele din urmă, „simplu și precis“, drept „Aspirația Omenească după Frumusețea Divină“, iar „manifestarea Principiului se află întotdeauna într-o *fascinație înălțătoare a sufletului*“.

„Înțelepciunea și Duhul Universului“ ale lui Wordsworth, la fel cu „facultatea imperială ascunsă în natura invizibilă a omului“, reprezintă expresia înțelegerii crescînde printre poeții romantici a subconștientului ca sursă de inspirație, independent de facultățile intelectuale ale omului. Toți poeții și criticii de la începutul secolului al XIX-lea, Coleridge și Carlyle în Anglia, Goethe și Schelling în Germania, Poe și Emerson în America, de Musset și Lamartine în Franța, încep să facă această distincție, investigînd cu toții ceea ce Carlyle a numit distincția dintre poezia naturală și cea artificială. „Artificialul, scria Carlyle, este conștientul mecanic ; naturalul este subconștientul dinamic.“... „Subconștientul este semnul creației ; conștiința, în cel mai bun caz, semnul manufacturii.“ [11]

Însuși Freud și-a scos conceptul de subconștient de la acești poeți și eseiști. El relatează că pe vremea cînd avea patrusprezece ani i se dăduseră operele complete ale unui scriitor german, pe nume Ludwig Börne, iar acolo a citit un eseu, scris în 1823, cu titlul izbitor „Arta de

a deveni un scriitor original în trei zile". Freud nu va uita niciodată acest eseu, care recomanda o metodă de asociere liberă, iar Dr. Ernest Jones, biograful său, sugerează că „oferta senzaţională" a lui Börne s-a întipărit în mintea lui Freud pentru a deveni temelia metodei lui psihanalitice.[12] Un citat din Börne va arăta justeţea acestei observaţii în ceea ce priveşte cercetarea de faţă :

> „Pentru a crea trebuie să fii singur, departe de lume, de cărţi şi pe cît posibil departe de amintiri. Adevăratul act de autoeducaţie constă în a te face pe tine însuţi neştiutor."

Pentru a marca evoluţia treptată de-a lungul ultimului secol şi jumătate a noţiunii de Subconştient, ar putea fi citate mult mai multe indicii de acest fel[13], dar astăzi, această noţiune a devenit un loc comun. Ceea ce doresc să accentuez este faptul că în cursul evoluţiei, Subconştientul a uzurpat pe tăcute locul ocupat mai înainte, în actul poetic, de către Muze. Iar acest eveniment ne-a complicat, pur şi simplu, fenomenul. Muzele erau arhetipuri convenabile şi bine definite ; aveau nume, erau personalităţi distincte. Poetul, sau oricare alt gen de artist puteau apela la ele ca la o mamă, sau ca la o amantă, stabilind o relaţie obiectivă. Cum îi va fi de folos, însă, poetului, Subconştientul, — această entitate amorfă ? El a fost explicat ca fiind un cazan în fierbere, plin cu apariţii urîte, un tărîm al umbrelor neîmpăcate, nedefinit ca întindere, insondabil ca adîncime. E adevărat că are o anumită legătură cu memoria, mama Muzelor, şi că în condiţii prielnice el va pune în circulaţie o parte din nenumăratele imagini înmagazinate acolo, „ascunse în interior". Totuşi, toată această dezordine impalpabilă nu poate constitui poezia, şi nici măcar materialul de bază al ei. Muzele au fost proiectate pentru un rol de mijlocitor cu mama lor ; memoria avea nouă sfere, definite cu grijă, iar în interiorul fiecărei sfere Muza specifică stabilise o ordine, redusese confuzia memoriei la ritm şi armonie. Tocmai pentru aceste daruri formale recurseseră la Muză poeţii antici şi, deşi se ad-

mite întotdeauna că poetul, pentru a intra în contact cu Muza, trebuia să se afle într-o stare de extaz sau posesie, ceea ce primea el atunci era darul artei sau al ordinii și nu al dezordinii neinteligibile. Pentru acest motiv, Muza clasică este un *deus ex machina,* guvernanta unui copil neastîmpărat, și ca atare, nu trebuie, în nici un sens, identificată cu subconștientul.

Înainte de a cerceta dacă teoriile predominante despre subconștient propun vreun proces mental corespunzător funcțiunii Muzei în creația poetică, aș vrea să scot în evidență teoriile lui Paul Valéry. Valéry, probabil cel mai autoanalitic dintre marii poeți ai epocii noastre, pare să fi fost cu totul indiferent la revendicările psihanalizei. Introspecția sa a fost o disciplină riguroasă care nu s-a abătut niciodată de la materia aflată la îndemînă — natura actului poetic din experiența sa proprie. Într-un eseu de început (1889), Valéry aducea laude „ciudatului opuscul" al lui Poe *Filosofia compoziției (The Philosophy of Composition).* El însuși matematician și filosof, îl numea pe Poe „matematician, filosof și mare scriitor", iar despre eseul lui Poe asupra „mecanicii compoziției" spune :

> „Nici una din operele sale nu conține o analiză mai pătrunzătoare, ori o dezvoltare mai riguros logică a principiilor descoperite prin observație. Este o tehnică în întregime *a posteriori,* bazată pe psihologia *ascultătorului,* pe cunoașterea diverselor note ce trebuie să fie trezite într-un alt suflet. Inducția pătrunzătoare a lui Poe se insinuează singură în reflecțiile intime ale cititorului, anticipîndu-le și folosindu-le. Cunoscînd bine marele rol jucat în viața noastră mentală de obișnuință și automatism, el revendică metode care, de la antici, fuseseră izgonite înspre stilurile inferioare. El reînvie repetiția acelorași cuvinte care era, se pare, o practică egipteană. El prezice cu certitudine efectul copleșitor al unui refren trist, sau al unor aliterații frecvente..." [14]

Pe acest eseu îşi va baza Valéry ceea ce tot el a numit o concepţie cu totul nouă şi modernă despre poet.

> „El nu mai este nebunul dezordonat care scrie un poem întreg în cursul unei nopţi agitate; el este un om de ştiinţă calm, aproape un specialist în algebră, aflat în serviciul unui visător subtil... El va avea grijă să nu arunce pe hîrtie tot ce-i şopteşte, în anumite momente favorabile, Muza Asocierii Libere. Dimpotrivă, tot ce a imaginat, simţit, visat şi proiectat va fi trecut printr-o sită, cîntărit, filtrat, supus *formei* şi condensat pentru ca, pe cît e posibil, să cîştige în forţă ceea ce pierde în lungime. Un sonet, de exemplu, va fi o chintesenţă pură, o sevă distilată, redus la patrusprezece versuri, *compus* cu grijă în vederea unui efect final şi copleşitor..." [15]

S-ar părea ca Valéry să fi fost impresionat în chip special de o frază de pe la începutul eseului lui Poe, în care, după ce-şi declară intenţia de a demonstra natura actului poetic după metoda pe care el însuşi o folosise în alcătuirea „Corbului" *(The Raven)*, Poe continuă:

> „Intenţionez să scot în evidenţă faptul că nici un amănunt din compoziţia ei nu se referă nici la întîmplare, nici la intuiţie, şi că opera s-a închegat pas cu pas, cu precizia şi cu rezultatul sever al unei probleme de matematică".

Astăzi ştim că Poe nu era foarte sincer sau cinstit în ceea ce scria despre propriile sale compoziţii. El a fost un plagiator abil şi avea serioase motive să renege apariţiile Muzei. Cît despre Valéry, deşi a rămas devotat analogiei matematice, pretenţiei unei *ştiinţe* a artei poetice, el a elaborat, cu toate acestea, analogia ştiinţifică într-un fel foarte neştiinţific:

> „Trebuie să pierdem orice nădejde de a avea o viziune clară în aceste probleme. Trebuie să ne

consolăm cu o imagine. În imaginea mea despre poet acesta apare ca o minte plină de calități și abilă, simulînd somnul, în centrul imaginar al operei sale necreate încă, pentru a aștepta în cele mai bune condiții acea clipă ce ține de forța sa proprie și care reprezintă prada sa. În adîncurile vagi ale ochilor săi, întreaga forță a dorințelor sale, toate avînturile instinctului său sînt tensionate. Și acolo, așteptînd evenimentele întîmplătoare din care își alege hrana, — acolo, mai ascunsă în mijlocul pînzelor de păianjen și al harpelor cărora le-a dat formă cu ajutorul limbajului, și ale căror corzi se întrețes și vibrează mereu în chip nedefinit, — o Arachne misterioasă, muză aflată la vînătoare, pîndește necontenit.“ [16]

Muza, ca să spunem așa, intră pe ușa de serviciu, iar Valéry o numește, în mod surprinzător, Eul. Aici se află ceea ce reprezintă, probabil, explicația ultimei sale declarații asupra chestiunii, declarație făcută în eseul „Privitor la *Le Cimetière marin*“ (1933) :

> „Îmi place să lucrez numai pentru lucru ; începuturile mă plictisesc și suspectez tot ceea ce vine de la prima încercare ca putînd fi perfecționat. Spontaneitatea, chiar atunci cînd este excelentă și seducătoare, nu mi s-a părut niciodată îndeajuns de *a mea.* Nu spun că «am dreptate», dar așa sînt eu... Noțiunea de Eu însumi nu este mai simplă decît noțiunea de Autor ; un grad mai înalt de luciditate face ca un nou *Eu* să se opună unui nou *Alt Eu.*“ [17]

Într-un eseu de mai tîrziu, „Poezia și Gîndirea abstractă“ (1939), Valéry a dus și mai departe această distincție, atrăgînd atenția asupra deosebirii ce există între *sensibilitatea* noastră în *totalitatea* ei și facultatea cu care elaborăm o operă de artă. El citează cunoscutul schimb de vederi care a avut loc între Mallarmé și Degas („Dragul meu Degas, poezia nu se face cu idei, ci cu *cuvinte*“) afirmînd că Mallarmé a avut dreptate. „Atunci

însă cînd Degas vorbea de idei, continuă Valéry, el se gîndea, la urma urmei, la un limbaj interior sau la imagini, care ar putea fi exprimate în *cuvinte*. Dar aceste cuvinte, aceste expresii secrete pe care le numea idei, toate aceste intenții și percepții ale minții nu fac versurile. Există altceva, deci, o modificare sau o transformare, instantanee sau nu, spontană sau nu, laborioasă sau nu, care trebuie să intervină, în mod necesar, între gîndul ce produce idei — acea activitate și multiplicitate de întrebări și răspunsuri interioare — și, pe de altă parte, acel discurs, atît de deosebit de vorbirea obișnuită, care reprezintă versul, care e atît de meticulos ordonat, care nu răspunde altei necesități *în afară de necesitatea pe care trebuie să și-o creeze singur*, care niciodată nu vorbește decît despre lucrurile absente sau despre lucrurile simțite profund și tainic, un discurs straniu făcut parcă de *altcineva* decît vorbitorul și adresat *altcuiva* decît ascultătorului. Într-un cuvînt, el este un *limbaj în interiorul limbajului*." [18]

Sîntem foarte departe de idealul de compoziție care să se închege cu precizia și cu rezultatul sever al unei probleme de matematică, pe care îl acceptase Valéry cu cincizeci de ani mai înainte. Lunga bătălie cu cuvintele și cu sensurile îl învățaseră pe Valéry că „modul poeziei" e „complet inegal, inconstant, involuntar și fragil, și că îl pierdem așa cum îl și găsim, *din întîmplare*". Dar aceeași experiență îl învățase, de asemenea (și aici i-a rămas credincios lui Poe), că inspirația este o chestiune personală. Poetul nu devine poet pînă nu creează în alții starea de poezie. Între starea poetică sau emoție, chiar atunci cînd aceasta e creatoare și originală, și producerea unei opere de artă există o deosebire imensă.

De mai multe ori, în cursul expunerilor sale critice, Valéry își ilustrează ideea cu o anecdotă din experiența proprie. O dată, în timp ce mergea de-a lungul străzii pe care locuia, fu apucat brusc de un ritm care puse stăpînire pe el, dîndu-i curînd impresia unei forțe exterioare. „Era ca și cînd altcineva s-ar fi folosit de *mașina mea*

vie. Apoi un alt ritm a intervenit pe neaşteptate, combinîndu-se cu primul, iar între aceste două principii se stabiliră nişte bizare raporturi piezişe... Ele combinau mişcarea picioarelor mele, cu un fel de cîntec pe care îl murmuram, sau care mai degrabă era murmurat *prin mine*. Această compoziţie a devenit din ce în ce mai complicată şi curînd ea ajunse, în complexitate, mult dincolo de ceea ce puteam produce, în mod rezonabil, folosindu-mi facultăţile ritmice obişnuite. Senzaţia de bizar, pe care am menţionat-o, deveni aproape dureroasă, îngrijorătoare." [19]

Această impresie de ritm a fost generată de „sensibilitatea" poetului „în totalitatea ei", dar nu aceasta-i chestiunea. Astfel de stări se pot produce, cîteodată, în fiecare din noi ; poetul, însă, este individul excepţional care ştie să se folosească practic de asemenea stări, în practica versificaţiei.

De fapt, în arta poetică a lui Valéry întîlnim aproape o inversare a concepţiei tradiţionale despre Muză. În concepţia clasică poetul era mulţumit să fie un instrument pasiv, canalul de moment pentru un tip de comunicare supranaturală. Poetul se vede silit să-şi spună : „Ceea ce e bun în operele tale, dragul meu poet, nu-i făcut de tine, şi indiscutabil este al tău ceea ce e rău". Există în teoria lui Valéry „o însuşire aparte, un fel de *energie* individuală proprie poetului. Ea apare în anumite momente infinit de preţioase, făcîndu-l pe poet să se reveleze sieşi. Dar ele sînt numai momente, iar această energie superioară... *există şi poate acţiona doar prin scurte manifestări întîmplătoare*." [20] În concluzie, Valéry susţine că „anumite instincte ne divulgă adîncurile în care se găseşte partea cea mai bună din nou, dar în fragmente fixate într-o materie informă, cu aspect ciudat şi rudimentar. Trebuie să separăm aceste elemente din metal nobil, de masa informă, îngrijindu-ne să le contopim şi să modelăm ornamentul." [21] Cu alte cuvinte, Muza nu e de loc demnă de încredere şi ceea ce oferă ea este o nesigură iluminare a misterelor vieţii. „Singură forma

există, numai forma conservă operele minţii" (afirmaţie citată de Valéry din Mistral), iar forma e un obiect sau eveniment al simţurilor, modelat de imaginaţie.

Cu toate acestea, în toată speculaţia aceasta de la Platon la Valéry, asupra naturii activităţii poetice, există sentimentul unui anume *eu* „superior, în chip miraculos, lui Eu însumi". Într-un anume sens, conştiinţa poetului este divizată şi poate să susţină, tot *într-un anume sens,* activităţi separate. Cîteodată, însă, peste prăpastia despărţitoare se aruncă o punte şi, în acel moment neaşteptat, are loc transformarea. Din anumite motive, această transformare nu înseamnă doar o emoţie personală limitată la eul în care s-a produs, ci triumful vieţii într-un univers de lucruri.

2

What is this Soul then? Whence
Came it? It does not seem my
own, and I Have no self-passion
or identity.)*

KEATS. Endymion, IV, 475

Ceea ce am discutat pînă acum este problema cunoaşterii şi a inspiraţiei în raport cu eul, şi ne găsim prinşi într-un paradox care a fost formulat astfel: „În momentul cunoaşterii, care este şi momentul real al creaţiei poetice, cel ce cunoaşte încetează, definitiv, să existe ca subiect; şi invers, cînd este deplin conştient de sine, ca subiect, el încetează să cunoască."[22] Am văzut că acest paradox a fost personificat, în mit, ca Muză a poetului, figură arhetipală reprezentînd, pentru mintea aflată în acea stare de conştiinţă pe care o numim inspiraţie, memoria; o memorie ce dispare de îndată ce devenim conştienţi de noi înşine ca eu al *eului*. Să intrăm ceva mai

* Ce este acest Suflet, atunci? De unde a venit el? Nu pare să fie al meu, iar eu nu cunosc nici iubirea de mine însumi, nici identitatea.
KEATS, *Endymion*, IV, 475

adînc în psihologia acestei distincţii, cu referire specială la actul poetic.

Cea mai mare parte din obiectul psihologiei este consacrată unei discuţii, în aparenţă interminabile, despre natura conştiinţei, despre validitatea distincţiei subiectiv-obiectiv în gîndire, ca şi problemei cunoaşterii în general. Trebuie să mă străduiesc să nu mă pierd şi eu în acest pustiu academic. Scopul meu este limitat la încercarea de a defini condiţiile în care conştiinţa, atunci cînd e exprimată în cuvinte, îşi asumă acel tip particular de concreţie pe care-l numim poetic, şi, în chip secundar, de a deosebi acest tip particular de concreţie din poezie de alte tipuri de expresie verbală.

Ştiu dintr-o experienţă proprie, susţinută şi de mărturia altor poeţi, că, în rarele momente în care scriu poezii, mă aflu într-o „stare de spirit“ cu totul deosebită de starea de spirit în care compun acest eseu şi, de asemenea, complet deosebită de starea de spirit în care îmi îndeplinesc, treaz fiind, adică conştient, activităţile practice.[23] Nu sînt atît de sigur că starea poetică se deosebeşte esenţial de starea de spirit pe care o am atunci cînd dorm sau visez, dar de îndată ce devin conştient, îmi uit visul şi chiar dacă, rareori, pot să mi-l reamintesc, acest lucru se întîmplă într-o dispoziţie sufletească deosebită acum de cea din timpul visului. Cred că starea sufletească din timpul visului trebuie lăsată deoparte; ea poate oferi analogii cu starea sufletească din creaţia poetică, totuşi, în timp ce un poem reprezintă o activitate de care poetul este conştient, spiritul care visează e despărţit de spiritul care creează chiar prin însuşirea pe care vrem să o cercetăm — *prezenţa* spiritului. Tocmai această prezenţă a spiritului, expresie prin care înţelegem, cred eu, conştiinţa faptului că mintea acţionează cu o anume semnificaţie, deosebeşte o activitate creatoare autentică de o simplă *inspiraţie*. Aici, se cuvine să ne punem în gardă împotriva unei înfumurări culturale. În compunerea unei balade frumoase sau a unui cîntec popular frumos, cea care conferă acestora însuşirea de „frumos“, mai degrabă

decît cea de frust sau sentimental, este raţiunea. Dar „prezenţa" raţiunii nu înseamnă conştiinţa unui eu care gîndeşte. Într-adevăr, ea înseamnă, mai curînd, absenţa oricărei ambiguităţi, în special a oricărei confuzii între gîndul conştient şi sentimentul subiectiv. În compunerea unei poezii, cel ce duce cuvintele într-o direcţie prestabilită nu e fluxul sentimental ; există, mai degrabă, o activitate verbală autonomă care încearcă să stabilească o formă concretă, o existenţă distinctă, şi care poate fi identificată după aceea (de poet sau de cititor) cu un sentiment sau cu o stare sufletească. Ar fi paradoxal, dar mai aproape de adevăr, să spunem că o activitate verbală reuşeşte să prezinte minţii un eu pe care poetul îl acceptă apoi cu recunoştinţă ca fiind al său propriu. Un bun poet este străin de eul pe care-l întîlneşte în propria sa poezie.

Acest fapt ne cere ca, înainte de a merge cît de cît mai departe, să încercăm să definim eul. În accepţia obişnuită, prin acest cuvînt folosit în orice împrejurare se înţelege acea entitate, îndeajuns de vagă, ce se prezintă introspecţiei ; pentru a deveni conştienţi de caracteristicile eului nostru trebuie să purcedem la o „autoanaliză". Expresii ca „astăzi nu mă simt eu însumi", sau „mi-am ieşit din fire de mînie", arată că eul e ceva ce tinde să se joace de-a v-aţi-ascunselea cu conştiinţa, — prezenţa eului nefiind identică cu prezenţa raţiunii.

Definirea „eului" este una din cele mai importante preocupări ale psihologiei moderne, în mod sigur una din preocupările de seamă ale lui Jung. Una dintre ultimele opere ale dr-ului Jung se intitulează *Eul necunoscut*. Dar Jung găsea necesar să folosească acest cuvînt în două sensuri distincte, deosebindu-le, cîteodată, prin notarea unuia din aceste sensuri cu majusculă.

Ca teorie şi terapie, psihanaliza se bazează pe ipoteza unei minţi împărţite în conştient şi subconştient. Aceste două diviziuni ale minţii neopunîndu-se, în mod necesar, una alteia, Jung prefera să numească relaţia dintre ele „compensatorie". Ele se completează una pe cealaltă pentru a forma o totalitate pe care Jung a numit-o *eul*.

Deşi idealul prezentat de psihanaliză e un ideal de unitate sau integrare sau, în orice caz, de echilibru, este imposibil, după cum spune Jung, „să-ţi formezi o imagine clară despre ceea ce sîntem noi, judecaţi ca un eu, deoarece, în această operaţiune, partea ar trebui să includă întregul. Avem puţine speranţe să fim vreodată în stare să dobîndim conştiinţa, chiar aproximativă, a eului, de vreme ce oricît de conştienţi putem deveni, va exista întotdeauna o cantitate nedeterminată şi nedeterminabilă de material subconştient care aparţine totalităţii eului."[24]

Jung credea că partea subconştientă a eului conţine toate forţele necesare autoreglării sufletului ca întreg. Cu cît reuşim să aducem la lumină motivaţiile personale ascunse în subconştient, cu atît vom putea să identificăm aceste motivaţii (pe care le numim „egoiste") în ceea ce reprezintă ele de fapt, şi, în consecinţă, să participăm liber la lumea mai largă a intereselor obiective. Această „conştiinţă mai largă este definită drept „un factor dependent de relaţia cu lumea obiectelor, făcîndu-l pe individ să intre într-o comuniune absolută, obligatorie şi indisolubilă cu lumea în totalitate". [25]

Jung introduce apoi o distincţie suplimentară, aceea dintre *persona*, imaginea ideală a unui bărbat, aşa cum gîndeşte acesta că trebuie să fie, şi *anima*, reacţia feminină subconştientă în interiorul subconştientului faţă de acest concept eroic. (La femeie, reacţia masculină subconştientă e numită *animus*.) În viaţa de toate zilele, acel *anima* al bărbatului se materializează adesea în faptul că eroul ajunge, cum spune Jung, sub papucul nevestei sale. Cîteodată însă, şi aici teoria capătă semnificaţie pentru ţelurile noastre, cîteodată *anima* se transformă într-un intermediar între conştient şi subconştient. „Prin acest proces, scrie Jung, *anima* pierde puterea diabolică de complex autonom; de îndată ce este depotenţată, ea nu-şi mai poate exercita forţa de posesiune. Ea nu mai este paznicul unor neştiute comori, nici Kundry, vestitorul diabolic, jumătate sfînt, jumătate animal, al sfîntului Graal, nici fiinţa căreia să i se spună «Stăpîna», ci o

funcţie psihologică de natură intuitivă, înrudită cu ceea ce înţeleg oamenii primitivi atunci cînd spun «S-a dus în pădure să stea de vorbă cu duhurile», «Am vorbit cu şarpele meu» s-au în limbajul mitologic al copilăriei, «Mi-a spus o păsărică».“ [26]

E adevărat că în acest pasaj Jung nu aminteşte de Muza poetului, dar legătura apare inevitabilă. S-ar putea spune că în fiecare versiune a sa, clasică sau modernă, Muza apare, în chip evident, ca o individualitate de tipul *mana*, „fiinţă cu o anume însuşire ocultă şi vrăjitorească *(mana)*, înzestrată cu forţă şi cunoaştere magice“.

Cu toate că într-o paranteză Jung identifică acea *anima* posedată de *mana* cu „temperamentul artistic“, el se ocupă în continuare de starea de posesie aşa cum îşi găseşte ea expresie în cei pe care-i numeşte „oameni nepoetici“. Şi nu este prea mulţumit de rezultate. Ego-ul devine o individualitate — *mana*. „Reprezentarea masculină comună ce se iveşte acum dintr-o zonă tainică, punînd stăpînire pe personalitatea conştientă, antrenează un pericol psihic de o natură subtilă, deoarece, dilatînd conştientul, ea poate distruge tot ce s-a cîştigat prin împăcarea cu *anima*.“ Ego-ul „se dilată“ şi se găseşte în pericolul de a se amăgi ca avînd o forţă supraomenească. Ceea ce este dezirabil — şi tocmai aceasta înţelegea Jung prin „integrare“, — este atingerea unui „punct de echilibru“ al personalităţii, „atingerea acelui element infailibil care desparte contrariile sau, dimpotrivă, care le uneşte, rezultatul contradicţiei, al încordării de energii, naşterea personalităţii, pasul înainte profund individual, faza necesar următoare.“ [27]

Aş vrea ca cititorul să reţină această faimoasă noţiune de *mana*, manifestată în fenomenul *anima*, deoarece ea este, neîndoielnic, forţa pe care o căutăm, puterea de inspiraţie din poezie ca şi din toate celelalte arte creatoare. Problema e de a încerca să-i descoperim şi să-i descriem procesul creator, modul ei de acţiune. S-ar putea ca acest proces să nu se potrivească cu intenţia psihologului, care nu este aceea de a face poeţi din fiecare dintre noi, ci

personalități echilibrate. După cum afirmă Jung, „scopul imediat al analizei subconștientului... este de a ajunge la o stare în care conținuturile subconștiente (ale minții) nu mai rămîn subconștiente și nu se mai exprimă pe ele însele, în mod indirect, ca fenomene (*animus* și *anima*, o stare adică în care *animus* și *anima* devin funcții ale relației cu subconștientul. Atîta vreme cît nu devin funcții, ele reprezintă complexe autonome, factori de dezordine ce rup controlul conștient și acționează ca adevărați «factori de tulburare a păcii».“ [28] Pentru a folosi termenul inventat de Jung, ele devin „complexe“, și cu cît un om are mai multe complexe, cu atît se poate spune că este mai posedat ; atunci cînd încercăm să ne formăm o imagine despre personalitatea ce se manifestă prin complexele ei, trebuie să recunoaștem, spune Jung, că „această personalitate se aseamănă cel mai bine cu o femeie isterică, — *anima*, adică !“ Observația corespunde descrierii pe care o face Platon poetului, ca individ posedat, cuprins de un acces bachic. Cînd un om înțelege cauzele complexelor sale și încetează, pe această cale, de a mai fi posedat, afirmă Jung, încetează și fenomenul *anima*. Cu alte cuvinte, poetul încetează de a mai fi poetic.

În continuare însă, Jung recunoaște că aceasta este doar logica situației. În unele cazuri, *mana* rămîne la dispoziția egoului, și atunci apar supraoamenii, geniile. El îi menționează pe Napoleon sau Lao Tze, dar tot atît de bine ar fi putut să-i menționeze pe Shakespeare sau Goethe. Asemenea oameni vor fi numiți personalități de tip *mana*, și ei reprezintă un arhetip format în psihicul omului : eroul, preotul și (cu toate că Jung nu o spune în acest context), poetul. Întrebarea care rămîne se referă la felul în care acești oameni excepționali își supraveghează revărsarea propriei lor *mana* ; cum evită ei de a cădea victimă forței ei distructive ? Ce puteri ale egoului se interpun între posedarea de către *mana* și autostăpînire ?

Intermediar, răspunde Jung, este *eul,* acel „ceva" care „păstrează echilibrul între imaginile a două lumi şi posibilităţile lor percepute neclar", „ceva" ce este „străin nouă şi totuşi atît de aproape de noi, în întregime noi înşine şi totuşi imposibil de cunoscut, un centru virtual cu o structură atît de misterioasă încît poate revendica orice — înrudirea cu fiarele şi zeii, cu cristalele şi stelele — fără să ne producă uimire, fără chiar să ne provoace dezaprobarea", o voce de care „în mod sigur e mai înțelept să asculţi". [29]

Indiscutabil că eul nu-i altceva decît o noţiune de psihologie, „o construcţie care răspunde nevoii de exprimare a unei esenţe imposibil de cunoscut, pe care n-o putem înţelege ca atare, dat fiind că ea depăşeşte, prin definiţie, puterea noastră de înţelegere". De aceea, eul nu prezintă interes pentru un spirit ştiinţific, şi, pentru acelaşi motiv, nici poezia, care şi ea depăşeşte puterea de înţelegere a omului de ştiinţă. Ca noţiune de psihologie însă, eul oferă o explicaţie rezonabilă acelor procese de inspiraţie şi de creaţie poetică care şi-au aflat expresie, pînă acum, numai în termeni de mitologie. Se poate spune că înlocuind mitologia cu psihologia, noi înlocuim, pur şi simplu, un tip de limbaj metaforic cu un alt tip de limbaj metaforic. Acest fapt nu trebuie să constituie o piedică pentru noi ; nici eul şi nici arta nu au limite cunoscute şi a discuta relaţia dintre ele înseamnă, inevitabil, a te lăsa în voia speculaţiei.

Scopul nostru este, cu toate acestea, practic, iar ceea ce realizează poetul e un lucru concret, — poemul. De aceea, cred că trebuie să ducem cercetarea noastră ceva mai departe, întrebîndu-ne care este procesul prin care un om posedat realizează un obiect sau o experienţă a simţurilor *concretă,* acea „formă, singura care decide şi supravieţuieşte" (Valéry). Dacă identificăm Muza cu *anima* (aşa cum mi se pare că trebuie să şi facem), cum mediază această Muză între forţa demonică pe care o are la îndemînă, şi ordinea sau echilibrul de care depinde existenţa eului ? Muza tutelară „guvernează" cîntecul

Poetului în așa fel, încît cea care hotărăște aprobarea ascultătorilor, creînd în ei o „stare poetică“, este forma. Nu-i un secret pentru nimeni faptul că visăm sau că sîntem în stare să visăm cu ochii deschiși. În ce fel, însă, ajunge premeditată și eficace o astfel de activitate întîmplătoare ?

Jung afirmă că este foarte greu pentru cineva să se desprindă de *anima* sa, dar tocmai acest lucru pare să-l facă Poetul prin actul de creație. Pentru a înțelege acest fapt, trebuie să ne întoarcem la conceptul dificil de conștiință.

Din nou trebuie să renunț la orice încercare de a defini conștiința. Psihologia, ca disciplină, aproape că nu s-a ocupat cu altceva, iar concluziile ei sînt mai ales negative. Conținutul imediat al conștiinței e posibil să fie „întotdeauna, o stare specifică a creierului“[30], dar William James a arătat, cu mult timp mai înainte, că nici măcar acest fapt elementar n-ar putea fi afirmat cu certitudine. „Ori de cîte ori încerc să-mi dau seama de activitatea mea de gîndire ca atare, ceea ce surprind este un fapt fizic, o impresie venind din fruntea, sau capul, sau gîtul, sau nasul meu. E ca și cînd conștiința, ca activitate interioară, ar fi mai degrabă un *postulat* decît un dat perceptibil, și anume postulatul unui element *cunoscător* în relație cu toate elementele cunoscute...“[31] Afirmația de la sfîrșitul *Psihologiei* sale (*Psychology*), că psihologia se compune dintr-un „șir de fapte brute, dintr-o mică flecăreală și neînțelegere de opinii, din puțină clasificare și generalizare la un nivel pur descriptiv, din puternica prejudecată că *avem* stări sufletești și că acestea sînt condiționate de creierul nostru, dar că ea, psihologia, nu conține nici o singură lege în sensul în care fizica ne dezvăluie legi, nici o singură ipoteză din care să poată fi dedusă, în sensul cauzalității, vreo consecință“, — toate acestea rămîn adevărate și acum, după șaptezeci și ceva de ani de cînd a scris James aceste cuvinte. Cu două secole mai înainte John Locke definise conștiința aproape la fel, drept „perceperea a ceea ce se

petrece în propria-ți minte", adică, prezența eului față de sine însuși, suportul identității proprii. Aceasta a rămas noțiunea de conștiință acceptată pînă cînd James a arătat că conștiința nu e statică, ci un proces în timp. El a definit-o drept un „flux", metaforă ce a avut consecințe incalculabile pentru psihologie și artă. James este de pe atunci conștient că „stările sufletești" nu sînt cîtuși de puțin ușor de înțeles dacă-s despărțite de obiectul lor. Conștiința este întotdeauna conștiința unui *anume lucru*, „gîndurile înseși sînt cele care gîndesc",... „conștiința gîndește". Fenomenologia este o filosofie ce se bazează pe presupusa identitate dintre conștiință și obiect. Existențialismul este o încercare de a obiectiva eul în așa fel, încît acesta să poată deveni un obiect al conștiinței. Noi stăvilim fluxul cu bariere pentru a ne da seama de mișcarea lui. Cele mai eficace dintre aceste bariere sînt operele de artă. O operă de artă este un moment de întrerupere în fluxul conștiinței, trăsătură a operei de artă care-l nemulțumea profund pe Bergson.[32] Artistul nu are îndoieli filosofice; dificultatea lui e de a suspenda fluxul într-un moment semnificativ. Acest „moment" îl putem numi „imagine".

Conștiința, spune Sartre, este întotdeauna intențională. Aceasta înseamnă că devenim conștienți de un obiect în cursul unei acțiuni, în scopul situării acelui obiect în goana noastră după Ființă. Conștiința este, așadar, o activitate creatoare (sau, poate, s-ar putea spune, o activitate „de concretizare"). Fără conștiință n-ar exista lumea, munți, rîuri, mese, scaune etc.; ar exista *numai* Ființa. În acest sens, fără conștiință *nu există nici un lucru,* dar asta nu înseamnă *Nimicul*. Conștiința face ca lucrurile *să existe,* ea singură nefiind nimic. Numai prin conștiință există diferențiere, semnificație și pluralitate pentru „Ființă".[33]

Așa cum am spus, doresc să evit a mă pierde în aceste definiții ale conștiinței. Voi încerca, așadar, să mă limitez la ceea ce cred că reprezintă o problemă foarte practică — degradarea conștiinței care are ca rezultat arta

nereuşită. Această degradare explică nu numai denaturarea şi pierderea inspiraţiei la un artist anume, ci şi declinul artei într-o civilizaţie şi deci, ca o consecinţă, declinul acelei civilizaţii. Şi acesta este obiectul demonstraţiei mele: degradarea conştiinţei are loc atunci cînd Poetul îşi abandonează Muza.

Un filosof tînăr, cu care, în general, sînt întru totul de acord, a atras atenţia că premisa fundamentală a concepţiei existenţialiste, în opoziţie cu cea clasică, constă în faptul „că adevărul reprezintă acele modele sau aranjamente de obiecte, cărora omul le-a dat viaţă printr-o activitate deliberată şi care sînt, aşadar, accesibile *conştiinţei*, neavînd nevoie să fie căutate de raţiune în exterior."[34] Cuvîntul cheie în această definiţie este cuvîntul „obiecte" — lucruri aduse la viaţă, făcute *aşadar* accesibile pentru conştiinţă. Nu există conştiinţă în afara obiectelor şi de aceea conştiinţa poate fi definită ca un proces de reificare, de creare a „obiectelor", prin intermediul cărora devenim conştienţi. Dacă ne-am putea imagina o lume fără obiecte, în care să existe, totuşi, fiinţe omeneşti, aceste fiinţe ar fi fără conştiinţă, inconştiente.

Lumea e, totuşi, „plină de o mulţime de lucruri", iar acestea pătrund în conştiinţă prin procesul normal al percepţiei. Lucrurile pe care le numim însă „din afara acestei lumi" — sentimente, emoţii, intuiţii etc. — sînt aduse în conştiinţă numai în măsura în care sînt reificate, adică în măsura în care li se dă existenţă „obiectivă" sau concretă. Procesul de creare a obiectelor este, aşa cum Vico a arătat primul, arta. Arta este crearea de obiecte care, imediat după aceea, devin accesibile conştiinţei. În mod normal, nu tot ceea ce facem definim drept operă de artă ; multe din obiectele pe care le creăm sînt doar còpii ale obiectelor existente, iar intimitatea cu obiectele face să nu ne dăm seama de existenţa lor. Atunci însă cînd creăm un obiect nou care să reprezinte un sentiment, o emoţie sau o intuiţie neexprimate pînă acum, atunci creăm o operă de artă. Ceea ce Valéry numeşte starea sufletească poetică este un sentiment nemateria-

lizat, iar o poezie este un lucru care exprimă această stare sufletească. S-ar putea spune, deci, că lumea se compune din poezie şi proză, din obiecte şi copiile lor.

William James întrebuinţează o imagine ce ilustrează minunat această distincţie. „Cînd aruncăm o privire generală asupra fluxului extraordinar al conştiinţei noastre, ceea ce ne izbeşte mai întîi este mişcarea diferită a părţilor lui componente. Asemenea vieţii unei păsări, el pare să fie o alternare de zboruri şi opriri. Această alternare se manifestă în ritmul limbajului, în care fiecare gînd se exprimă într-o frază, iar fiecare frază se încheie cu un punct. Momentele de repaos sînt ocupate de obicei de imaginile senzoriale de orice fel, a căror particularitate e că pot fi păstrate în minte la nesfîrşit şi contemplate fără schimbare; momentele de zbor sînt pline, cel mai adesea, cu reflecţii asupra relaţiilor, statice sau dinamice, existente între lucrurile contemplate în perioadele de relativă odihnă. Să *numim momentele de repaos «elemente de sine stătătoare», iar cele de zbor «elemente de tranziţie» ale fluxului gîndirii.*" [35]

În acest paragraf, James a definit, fără să-şi dea seama, esenţa operei de artă drept un loc de repaos în fluxul conştiinţei, la fel ca în definiţia operei de artă dată de Bergson. Dar James continuă prin a arăta că în procesele de gîndire normale sînt foarte greu de priceput elementele „de tranziţie" în ceea ce sînt ele cu adevărat. „Gîndirea noastră tinde întotdeauna către un alt element de sine stătător decît cel de la care tocmai a fost îndepărtată." În aceeaşi măsură, însă, în procesele normale de gîndire, e foarte greu să lîncezeşti într-un moment de oprire; năvala gîndului nu numai că este atît de impetuoasă încît aproape că ne duce la o concluzie înainte de a o putea opri (James), ci, dacă sîntem îndeajuns de sprinteni la minte pentru a o opri, atunci, spune James, gîndul încetează de a mai fi el însuşi. „Aşa cum un fulg de zăpadă nu mai rămîne cristal, ci devine picătură pe mîna caldă, tot astfel, în loc de a surprinde elementul de legătură în mişcarea lui către

expresie, ne trezim că am surprins un element de sine stătător, de obicei ultimul cuvînt pe care tocmai l-am pronunţat, luat în mod static, şi cu funcţiunea, sensul şi înţelesul lui aparte din frază dispărute cu totul." Presupunînd, însă, că am fi putut surprinde acel element de sine stătător, admiţînd că fulgul de zăpadă ar fi să rămînă neschimbat, în toată perfecţiunea de cristal a formei lui, ei bine, atunci am fi surprins un element de frumuseţe şi de plăcere eternă, o operă de artă !

În legătură cu o astfel de reprezentare metafizică a actului poetic ar fi de făcut multe rezerve. Unele rezerve le face însuşi James atunci cînd respinge ceea ce numeşte el „ridicula teorie a lui Hume şi Berkeley, că nu putem avea alte imagini în afară de cele ale obiectelor foarte precise". Este drept că a existat o şcoală de poezie care s-a străduit să menţină imaginea în toată precizia ei de odinioară, — Imagismul, căreia i-am aparţinut şi eu. Dar încercarea a fost zadarnică, deoarece, cum spune James, „orice imagine precisă în minte e îmbibată şi colorată de apa ce curge liberă în jur. Sensul legăturilor ei e dus de această apă, aproape sau departe, cu ea e dus şi ecoul ce moare al locului de unde a venit imaginea spre noi, şi sensul ce se naşte, al ţintei spre care e condusă această imagine. Semnificaţia, valoarea imaginii se află în întregime în acest halou sau penumbră care o înconjoară sau o însoţeşte, sau care mai degrabă se contopeşte cu ea, devenind os din osul ei, carne din carnea ei, lăsînd-o, e adevărat, aşa cum fusese mai înainte, imaginea aceluiaşi *obiect*, transformînd-o, totuşi, într-o imagine a obiectului sesizat într-un fel nou şi înţeles cu prospeţime." [36]

Înarmaţi cu aceste intuiţii psihologice, să ne întoarcem la concepţia lui Valéry despre facultatea cu care elaborăm o operă de artă, „un fel de energie proprie poetului", şi să vedem dacă putem explica acum mitul persistent al unei Muze în poezie.

Am văzut că psihologia modernă a dezintegrat noţiunea unui eu atotştiutor, atotcunoscător. Această dezintegrare este un fapt empiric, şi atunci cînd vorbim, ca în

psihologia lui Jung, de re-integrarea sau, de „individuarea“ personalităţii, exprimăm un ideal de un anumit tip, o stare de echilibru spiritual, de dorit, probabil, din punctul de vedere al sănătăţii mintale sau al moralităţii, dar care nu este, în chip necesar, potrivit cu „extazul bachic“ al poetului, cu experienţa inspiraţiei. Se poate ca experienţa poeziei să fie, din punctul de vedere al celor ce-l citesc pe poet, necesară ca stare de catharsis. Acesta era punctul de vedere al lui Aristotel şi, aşa cum am arătat, el implică din partea noastră o distincţie atentă între actul poeziei şi efectele ei. Ne ocupăm, în clipa de faţă, numai de actul poetic, de eul creator şi nu de eul social ideal. Înclin spre ipoteza că există un eu care zboară şi un altul în stare de repaos, şi că opera de artă reprezintă starea de conştiinţă în momentul de oprire a zborului, însuşi locul de odihnă şi, prin urmare, un lucru deosebit de zbor, de aşa-numitul flux al conştiinţei. Numesc acest loc de odihnă *imagine*, dar numai în sensul definirii imaginii în termeni concreţi şi pentru a o deosebi complet de ceea ce filosofii numesc universalii sau idei. Arta este un act de înţelegere a particularităţii obiectelor individuale şi cred că toţi filosofii artei de la Platon la Coleridge şi Collingwood au spus ceva asemănător. Obiectele individuale sînt puncte luminoase de viziune cristalizate de fluxul conştiinţei, şi în măsura în care aceste puncte luminoase rămîn în suspensie, ca un „foc heraclitean“ (pentru a folosi expresia lui Gerard Manley Hopkins) salvat de continua transformare, în această măsură sînt ele (chiar dacă nu reprezintă decît o imagine verbală sau un acord muzical) opere de artă. Poetul este salvatorul cuvintelor din „curgerea liberă“ — cuvinte care, cu toate acestea, pot să fie îmbibate de asociaţii.

De vreme ce datele imediate ale unei stări de conştiinţă corespund unei stări a creierului, se cuvine să ne întrebăm prin ce mecanism o anumită imagine din creier este declanşată şi trimisă în fluxul conştiinţei ? La această întrebare nu putem răspunde decît că este vorba doar de o intensificare a sentimentului, care duce la o percepere conştientă

a valorii ; tonalitatea vagă a unui sentiment devine concretă, capătă sens și se cristalizează în interiorul conștiinței ca imagine. Ciudat, însă, e faptul că imaginea, asemenea cristalului de zăpadă, pătrunde în conștiință perfect formată, eficientă din cauza formei sale. Ce factor din spatele conștiinței are această funcție formatoare ? Aceasta este ultima și cea mai semnificativă întrebare.

În unul din dialogurile sale, Valéry pune aceeași întrebare prin gura lui Socrate : „Dacă ar fi ca Rațiunea, stînd dreaptă, nemiloasă, cu privirea gata de luptă, tăcută, stăpînă pe buzele sale, — dacă ar fi ca această Rațiune să viseze, oare visul ei n-ar fi ceea ce privim noi chiar în acest moment, această lume de forțe măsurate și de iluzii studiate ? Un vis, un vis, dar încărcat cu toate simetriile, toată ordinea, toate actele, toate consecințele !... Cine poate să spună ce Legi auguste visează aici că și-au înveșmîntat chipurile cu lumină și au consimțit să arate muritorilor felul în care realul, irealul și inteligibilul se pot contopi și combina la chemarea Muzelor ? “[37]

Dacă însăși Rațiunea ar fi să viseze „un vis de veghe și încordare“ — iată ipoteza de care avem nevoie ! Putem însă transpune o astfel de idee în termeni psihologici ?

Dacă admitem despre creier că nu e doar un depozit de impresii înmormîntate (de corespondențe psiho-fizice) ci și un sistem de aranjamente moleculare, cred că da. Noi admitem că el, creierul, este un sistem de molecule fizice, dar trebuie să presupunem, cred eu, că reprezintă, totodată, și un sistem de fapte mentale sau monade, că stocul infinit de impresii, alimentat în creier de către senzații, este clasificat, în mod automat, în *Gestalten*, configurații metafizice cu semnificație și viabilitate infinită. Dacă mi se spune că nu există nici o dovadă verificată de experiență despre existența unui astfel de proces, singurul răspuns pe care-l pot da e că însăși percepția nu-i nimic altceva decît acest proces ; ea este „necesitatea“ interioară mulțumită căreia e posibilă, după părerea psihologilor ***gestaltiști***, o viziune coerentă a lumii exterioare. O operă de artă nu este, după cum afirmă Koffka, un inutil joc al emoțiilor, ci un mijloc care ne ajută să

ne găsim locul în lume — „într-un univers infinit mai mare decît egourile noastre". Or, aşa cum arată acelaşi psiholog, într-o operă de artă „ceea ce se referă doar la fapte se subordonează necesităţii".[38]

Ajungem, astfel, să identificăm Muza cu Raţiunea — cu o Raţiune ce visează în măsură şi ordine, în simetrie şi ritm. Visul, însă, vizitează conştiinţa poetului, este chemat poate către această conştiinţă de necesităţile oarbe ale sentimentului sau ale emoţiei. În acest caz, de ce minţile noastre să nu fie, toate, nişte ecrane imaculate, aşteptînd ca imaginile Muzei să se imprime pe ele ? Sau, pentru a folosi metafora lui Platon, cum de nu sînt ele, toate, turtele de ceară cu compoziţia cea mai potrivită ? De ce sînt atît de rari marii poeţi ?

Deoarece, aş sugera eu, ecranele noastre mentale nu sînt, pentru marea majoritate, nici pure, nici luminoase. Cei mai mulţi dintre noi suferim din cauza unei coştiinţe corupte, s-ar putea spune chiar pîngărite. Noi am pierdut „ochiul nevinovat", ochiul interior al senzaţiei directe sau primitive. Înţelegem acest lucru ori de cîte ori privim lumea prin ochii unui copil, aşa cum apare ea înregistrată în tablourile şi poeziile copiilor. De asemenea, înţelegem acest lucru şi atunci cînd privim lumea prin ochii aşa-numitului „sălbatic" (care nu este atît de sălbatic cum sîntem noi cei ce complotăm să distrugem specia umană), sălbaticul pentru care imaginea este mai adevărată decît obiectul fenomenal, visul mai real decît acţiunea deliberată, sau mai real decît gîndul precis care duce la acţiune deliberată. De fapt, pentru „a deveni conştient" de un lucru, trebuie parcurse două stadii, mai întîi imaginea, apoi ideea ; un cărbune aprins îl privim mai întîi şi după aceea îi vedem culoarea roşie. În general vorbind, noi distingem între senzaţie şi imaginaţie, dar nu înţelegem, adeseori, că imaginaţia poate fi concretă ; Goethe definea arta drept aptitudinea pentru imaginaţia sensibilă exactă.[39]

Această distincţie are o adîncă semnificaţie pentru teoria artei, lucru pe care, printre filosofi, numai Collin-

gwood l-a înțeles, probabil. El a arătat că, pe cînd simțirea are un singur obiect, obiectul conștiinței este dublu. „De exemplu, ceea ce auzim este doar sunetul. Sîntem atenți, însă, la două lucruri deodată : la sunet și la actul auzirii lui. Actul senzației nu-și este prezent sieși, dar este prezent, laolaltă cu propriul său sens, în actul atenției. Aceasta este, de fapt, semnificația specială a particulei *con* — din cuvîntul conștiință : el indică o împreunare a două lucruri, senzație și sens, ambele fiind prezente în mintea conștientă." [40] Rezultă că, atunci cînd trecem de la simțire la un act de atenție, de înțelegere sau conștiință, impresia se transformă în idee și un nou principiu este stabilit. „Atenția se concentrează asupra unui singur lucru cu excluderea restului... Stăpînă în propria sa casă, conștiința domină sentimentul." Iar în acest moment (moment ce amintește metafora lui James a păsării în odihnă) sentimentul capătă *formă*. În realitate, Collingwood folosește cuvinte ce par un ecou al celor spuse de William James : „A fi atent asupra unui sentiment înseamnă a-l păstra în fața minții, a-l salva din fluxul simplei senzații și a-l conserva atîta timp cît este nevoie pentru a lua notă de el", pentru a avea, aș zice eu, o imagine a lui.

Dacă sîntem poeți, trebuie să ținem la această precizie a procesului de fixare. Conștiința, după cum semnalează Collingwood, reprezintă un nivel de gîndire care nu este încă intelectual. „Conștiința este gîndirea în forma ei esențială și originară absolută." În forma aceasta ea nu obține întotdeauna aprobarea intelectului. Intelectul, acel ego al psihanaliștilor, devine, așadar, un cenzor al imaginației, iar din acest fapt rezultă acea degradare a conștiinței, care nu înseamnă numai eșecul sentimentului poetic, ci și o boală a minții ce duce, de fapt, la corupția limbajului și la declinul unei civilizații. [41]

Nu încerc (și fără îndoială, Collingwood nu ar fi admis o astfel de încercare), să identific imaginația cu senzația, sau arta cu sentimentul ; între sentiment și opera de artă există o forță (*mana*, „energia proprie poetului")

care topeşte impresiile obţinute prin simţ în imagini formale şi semnificative. Collingwood afirmă că, atunci cînd sîntem atenţi la un sentiment existent, conştiinţa perpetuează acel sentiment. Dar numai dîndu-i formă, creînd o imagine clară şi distinctă. Astfel de imagini, în puritatea lor, sînt elementele iniţiale din poezie şi din toate artele.

Atunci cînd afirmăm despre conştiinţă, aşa cum afirmă Collingwood şi William James, că este „absolut autonomă“ [42], noi spunem, de fapt, că mintea e împărţită în două zone : „un fundal sau o penumbră, din care atenţia se retrage“ (Collingwood), şi un obiect al atenţiei, — reprezentînd distincţia dintre a auzi şi a asculta, dintre a vedea şi a privi. Mintea creatoare a poetului este împărţită şi ea între senzaţie şi atenţie — între a auzi şi a vedea, pe de o parte, şi între a privi şi a asculta, pe de altă parte. Poetul nu-şi poate controla senzaţiile ; ele intră în conştiinţă ca „stări ale creierului“, ca „structuri de impulsuri sau cîmpuri electrice de mare complexitate“. [43] Mai apoi, însă, ele sînt modelate de către o forţă distinctă, energia proprie poetului, „puterea formativă a imaginaţiei“ de care vorbeşte Coleridge. Muza este, în mod clar, o figură arhetipală concepută în zorii civilizaţiei pentru a reprezenta această putere formatoare, iar un astfel de arhetip rămîne încă folositor pentru o teorie modernă a poeziei, pentru o filosofie satisfăcătoare a artei. Răspunsul la întrebarea de unde provine puterea Muzei trebuie abandonat ca un mister biologic ; această putere este *mana* pe care o identificăm cu izvorul vieţii însăşi, care este formatoare în cele mai profunde straturi ale ei. În măsura în care permitem sensibilităţii noastre să fie condusă de această putere de a da formă, de acest „vis de veghe şi încorporare“, înlăturînd orice judecăţi şi prejudecăţi provenite de la ego (pe care Platon le-a numit „minciuna din suflet“ [44]), în această măsură sîntem poeţi autentici şi demni de a primi adevărul revelat de Muză.

VII

SEMNIFICAŢIA BIOLOGICĂ A ARTEI

EXISTĂ o povestire mai veche a lui Tolstoi, care întotdeauna mi s-a părut a avea o semnificaţie fundamentală pentru legătura dintre activităţile creatoare pe care le numim „artă“, şi forţele distructive cărora le spunem „crimă“. Tolstoi descrie o plimbare pe care a făcut-o cu trei băieţi de la şcoala de pe moşia sa de la Iasnaia Poliana. În clasă, aceştia fuseseră puternic impresionaţi de lectura unei violente povestiri de Gogol. Era o noapte de iarnă, fără lună, cu pămîntul acoperit de zăpadă şi cerul de nori. Într-o pornire de îndrăzneală, băieţii au vrut să meargă în pădure unde dădeau tîrcoale lupii, dar fiindu-le prea frică, se învîrteau în jurul ei şi începură să vorbească despre tîlharii caucazieni. Tolstoi le povesti despre vitejii cazaci pe care îi cunoscuse pe vremea cînd fusese soldat şi, mai ales, despre un cazac care, fiind înconjurat de duşmani, se puse pe cîntat şi se străpunse singur cu pumnalul. Copiii fură impresionaţi de faptul neobişnuit că un om ar putea să cînte atunci cînd se află în preajma morţii. Apetitul lor pentru întîmplările de spaimă nu era însă satisfăcut, aşa încît Tolstoi continuă să le povestească groaznicul omor al mătuşii sale, a cărei beregată fusese tăiată de tîlhari. Se opriră cu toţii într-un tufiş de la marginea satului şi Tolstoi, cu ochiul său ager pentru amănuntul semnificativ, des-

---

Saturday Evening Post, Philadelphia, 26 septembrie 1959.

crie cum unul din copii smulse din zăpadă un băț uscat și începu să lovească cu el trunchiul înghețat al unui tei. Chiciura de pe crengi căzu peste șepcile lor și zgomotul izbiturilor răsună în liniștea pădurii. Apoi, alt copil, Fedka, un băiat de zece ani, „cu o fire blîndă, receptivă, poetică, îndrăzneață totuși, întrebă deodată : „De ce învață omul să cînte ? Mă gîndesc adesea, într-adevăr, de ce ?" Tolstoi comentează : „Numai Dumnezeu știe ce l-a făcut să sară de la spaima omorului, la această întrebare. Totuși, după tonul vocii sale după seriozitatea cu care cerea un răspuns și după tăcerea atentă a celorlalți doi, se simțea că între această întrebare și discuția noastră anterioară era o legătură normală și fundamentală. Indiferent dacă legătura se prezenta ca o reacție la sugestia mea că o crimă s-ar putea explica prin lipsa de educație (vorbisem despre asta), sau dacă băiatul se verifica pe sine, punîndu-se în pielea ucigașului și amintindu-și preocuparea favorită (el are o voce minunată și un talent muzical imens), sau dacă legătura consta în faptul că băiatul simțea că acum era momentul pentru o discuție sinceră, și în mintea lui au apărut toate problemele ce reclamă soluție, oricum, întrebarea lui n-a surprins pe nici unul din noi."

„Și de ce desenăm ? Și de ce scriem corect ?" întrebă Tolstoi, neștiind cum să răspundă la întrebarea copilului. „De ce desenăm ?" repetă Fedka, iar Tolstoi adăugă : „El întreba, de fapt, Ce este Arta, iar eu nu puteam să-i explic".

Tolstoi s-a gîndit la această întrebare toată viața, dar n-a încercat să explice misterioasa relație care există între frumusețe și adevăr, între artă și viață [1], decît treizeci și șapte de ani mai tîrziu, în cartea sa *Ce este Arta ?*

Tolstoi știa că relația e foarte profundă și chiar acești copii știau, instinctiv, că între frumusețe și violență, între dragoste și moarte, există o legătură intimă. O astfel de legătură este realizată de marii poeți, de Homer și de tragicii greci, de Shakespeare și de Tolstoi însuși în *Război și Pace,* dar astăzi noi am pierdut-o. Civilizația noastră

tehnologică, în mersul ei orb către putere şi afluenţă, ignoră toate valorile de acest fel, plătind tributul printr-o nevroză de masă ale cărei simptome sînt disperarea înspăimîntătoare, apatia şi violenţa.

În ultimii ani, violenţa a crescut, mai ales, în rîndurile tineretului. Cîteodată ea pare să se explice prin intoleranţa rasială, nu numai din acele ţări cum ar fi Statele Unite şi Africa de Sud unde există o problemă rasială autohtonă constantă, dar chiar şi din Marea Britanie ; ne putem aminti de dezordinile din Londra şi Nottingham, de acum cîţiva ani, cînd emigranţii de culoare din Indiile de Vest au fost maltrataţi, iar locuinţele lor au fost distruse. Această pornire violentă pare să fi avut prea puţină legătură cu prejudecata rasială. Culoarea a fost doar o scuză pentru manifestarea unui impuls care şi-ar fi găsit, la nevoie, alte supape de scăpare. Infractorul adolescent şi, la un nivel mai educat, Tînărul furios îşi descarcă sentimentele de frustrare refulate. O anumită parte din natura lor neavînd nici un mijloc supravegheat de eliberare, aceşti tineri frustraţi caută, în plictiseala şi în neliniştita lor dorinţă de acţiune, să facă rău şi să distrugă ; căci distrugerea, după cum spunea Bakunin, este şi ea creaţie. Mai exact. e un substitut al creaţiei.

O astfel de violenţă a acţiunii este înrudită, neîndoios, cu violenţa de exprimare care a devenit, tot mai mult, o caracteristică nu numai a romanelor, a ziarelor, a filmelor şi televiziunii, dar şi a acelei literaturi, universal aclamată ca fiind de mare valoare culturală. În această privinţă, America nu este unică ; de pildă, brutalitatea cinică a romanelor lui William Faulkner e doar o remarcabilă mostră a unui fenomen caracteristic civilizaţiei noastre de pretutindeni.

Desigur, violenţa nu e nouă în literatură. În *Iliada* există violenţă, epopeea fiind, în general, o glorificare a măcelului reciproc dintre oameni. Există violenţă la Shakespeare şi Cervantes, dar ea nu e niciodată trecută cu vederea de aceşti scriitori. Ei o privesc ca pe o răsplată dreaptă pentru păcatele săvîrşite împotriva ordinii divine,

sau ca pe un sacrificiu confirmat prin eroism sau martiriu. Ceea ce este specific literaturii moderne este violenţa de dragul violenţei, violenţa gratuită. Poate că respectul nostru pentru viaţă a diminuat datorită măcelului colectiv, deşi, în istoria omenirii, el nu e ieşit din comun. Ceea ce a ieşit din comun este plictiseala care alternează astăzi cu războiul. Principala emoţie în vreme de pace a devenit acea *horror vacui*, spaima de a fi singur, de a nu avea ce face, o nevroză ale cărei simptome sînt neliniştea, furia indirectă şi nemotivată, ce se afundă uneori într-o indiferenţă searbădă. Această spaimă nevrotică a individului este intensificată de sentimentul dominant al nesiguranţei. Noi nu medităm, în mod conştient, la ameninţarea războiului atomic, dar ea a corupt credinţa noastră în însăşi viaţa, şi ne-a intensificat dispoziţia spre plictiseală.

Această nevroză generală s-a dezvoltat pas cu pas, o dată cu dezvoltarea tehnologică a civilizaţiei noastre. Ea este nevroza oamenilor a căror singură cheltuire de energie constă în tragerea unei pîrghii, sau în apăsarea unui buton, a oamenilor care au încetat să facă lucrurile cu mîinile lor, să se deplaseze, chiar, pe picioarele proprii. O astfel de inactivitate înseamnă încetarea nu numai a exerciţiilor musculare şi a combinaţiilor nervoase ce au constituit viaţa normală a omului înainte de revoluţia tehnologică ; ea înseamnă, de asemenea, o încetare a acelor procese mentale creatoare sau formatoare care, chiar la nivelul simplelor operaţii meşteşugăreşti sau al muncilor manuale, angajau voinţa într-o acţiune pozitivă şi productivă. Dacă s-ar putea pune într-un contrast vizual, în genul studiilor de timp — mişcare ale sociologilor, acţiunile zilnice ale unui constructor de scaune din secolul al optsprezecelea şi cele ale unui constructor de maşini din secolul al douăzecilea, acestea din urmă ar apărea ca o îngrămădire limitată şi monotonă, iar acţiunile celui dintîi ca un arabesc neconvenţional şi fantastic. Cel mai semnificativ contrast, însă, n-ar putea fi vizualizat deoarece el este mental : contrastul dintre o minte suspendată fără rost, deasupra unei mişcări autonome şi o minte conştient concentra-

tă să dea formă, în acord cu datele oferite în permanență de simțuri, unei substanțe materiale.

Activități rutiniere au existat și în alte epoci, dar, în general vorbind, ființele omenești se aflau în contact direct cu natura și depindeau de *obiecte*. Tocmai înțelegerea acestui fapt l-a făcut pe Jean-Jacques Rousseau, cu mult înainte de Revoluția industrială, să recomande, ca pe unul din primele principii de educație, *Faceți-l pe copil să depindă numai de obiecte*. Rousseau credea că un copil învață mai bine prin încercare și eroare decît prin formulă. Acest tip de învățare pragmatică este esențialmente fizică ; în luptă cu obiectele materiale, se dezvoltă îndemînarea. Este adevărat că acest fel de îndemînare mai este implicat în multe procese industriale ; noi încă mai împărțim pe muncitori în categorii de muncitori calificați și necalificați. Astăzi, însă, în foarte multe cazuri, îndemînarea înseamnă, mai degrabă, înțelegerea și controlul procesului mecanic decît activitatea manuală de a da formă unei substanțe materiale. Ea este o activitate mai mult cerebrală decît fizică. Acest lucru e adevărat chiar pentru operațiile din agricultură ; țăranul, care pe vremuri folosea sapa și coasa, a fost înlocuit de tractorist.

De asemenea, sportul mai implică încă îndemînare, în sens fizic, dar profesionalismul mereu în creștere al jocurilor sportive limitează efectele fizice ale unor astfel de activități la un număr foarte mic de oameni. Sportul a devenit și el o activitate mentală.

Nu sînt la curent cu nici un studiu amănunțit despre cerebralizarea generală a activităților productive care a avut loc în toate civilizațiile tehnologice avansate, din ultimul secol și jumătate și care a crescut în intensitate în ultimii cincizeci de ani. Dar o asemenea schimbare în aspectele esențiale ale activității omenești trebuie să fi afectat profund viața intelectuală și conduita morală. Cea mai evidentă expresie a unei astfel de schimbări putea prea bine să fie agresivă, fără o țintă anume. Întotdeauna, Satan descoperă un rău în plus, pentru oamenii fără trea-

bă. Energiile nefolosite, lipsite de tradiţionalele sau obişnuitele canale de scurgere, explodează în violenţă.

Am vorbit despre „îndemînare“ (în limba engleză „skill“, n. trad.), cuvînt de provenienţă norvegiană al cărui sens originar implica discriminare. Este un fapt curios că acest cuvînt nu are echivalent în franceză sau germană. Echivalentul cel mai apropiat în limba franceză este *habilité*, ceea ce nu-i totuna. Cuvîntul german *Geschicktlichkeit* înseamnă „talent“ ; *Fertigkeit* înseamnă „promptitudine“. Folosim termenul de „îndemînare“ în asociere cu „meşteşug“ (în lb. engleză „craft“, n. tr.), vechi cuvînt englezesc care, la origine, însemna putere sau forţă. Asocierea meşteşugului cu termeni ca îndemînare, artă, sau ocupaţie există numai în engleză ; un meşteşugar îndemînatic este un muncitor cu putere de discriminare. Un echivalent popular este „pricepere“.

Grecii, deşi reprezintă sursa filosofiei artei din zilele noastre, nu aveau nici un cuvînt pentru artă. Ei foloseau *techne*, echivalentul cuvîntului nostru „îndemînare“. Cuvîntul „artă“ derivă din latinescul *ars* care, de asemenea, implică îndemînare, termenul fiind derivat din radicalul *ar*, însemnînd a se potrivi sau a se împreuna. Romanii au fost responsabili, probabil, de distincţia care s-a dezvoltat, treptat, între arte şi meşteşuguri, deoarece ei au personificat Artele şi au început să se gîndească la ele ca la activităţi rafinate (adică pure). Cu toate acestea, în timpul Evului Mediu înţelesul principal al artei rămînea cel de îndemînare — îndemînarea de a face obiecte, fie un scaun, o tapiserie, un tablou, o piesă muzicală sau o poezie. Artele liberale predate în şcoli — gramatica, retorica, logica, aritmetica, geometria, muzica şi astronomia, erau explicate ca îndemînări obiective. Noi nu mai vorbim de arte liberale ci de *ştiinţă,* adică, de diferite categorii de *cunoştinţe* exprimate într-un limbaj ce poate fi controlat. Artele erau o metodă de „a face“, implicînd îndemînarea ; ştiinţele reprezintă o metodă de „a cunoaşte“ implicînd consecvenţă logică.

Istoria cuvintelor este o cheie pentru istoria ideilor. Astăzi, noi am realizat o separaţie completă între conceptele de *techne* şi *ars*, identice la origine. Tehnica, metoda ştiinţifică, meşteşugul calificat, toţi aceşti termeni implică pricepere intelectuală şi sînt caracteristici civilizaţiei noastre tehnologice. Şi, cu toate că şcolile de artă, muribunde, încă mai predau arta ca pe o îndemînare, ea este considerată mai mult ca o activitate instinctuală, exercitată de o minoritate de oameni talentaţi, avîndu-şi originea, în mod necesar, în inspiraţie şi fiind individuală ca manifestare şi semnificaţie. Oportunitatea ei pentru o civilizaţie tehnologică este considerată marginală : podoabă facultativă pe care cele mai multe sisteme economice nu şi-o pot permite. Idealul ce stăpîneşte o civilizaţie tehnologică nu este graţia sau frumuseţea, ci eficienţa în producţie.

Grecii nu făceau deosebire între graţie şi eficienţă, considerîndu-le identice. În dialogul *Politicus*, Platon susţinea că politica este o îndemînare comparabilă cu cea a ţesătorului (sau, cum am spune noi, o artă nu o ştiinţă), o intuiţie a Formei tuturor lucrurilor, nu o aplicare tiranică a legii. Filozoful modern nu e de acord cu Platon. El consideră politica o ştiinţă. Ne lăsăm, astfel, pe mîinile străine ale experţilor tehnici care încearcă să ne controleze, prin intermediul organizării ştiinţifice, tendinţele naturale.

A face deosebire între arta guvernării şi între ştiinţa guvernării poate părea astăzi un exerciţiu academic, dar lucrul acesta face parte din problema vitală a distingerii între o artă şi o ştiinţă a vieţii însăşi. O numesc problemă *vitală* cu intenţie precisă, deoarece eu cred că bunăstarea viitoare a omenirii depinde de înţelegerea consecinţelor implicate, şi apoi de o alegere clară a alternativelor. A spune că ne aflăm la o răscruce a dezvoltării umane poate să fie un clişeu retoric, afirmaţia rămînînd, cu toate acestea, un adevăr formidabil.

Să privim acum, mai atent, la această însuşire omenească pe care o numim „îndemînare". Dr. Loren C. Eiseley, distinsul antropolog american, susţine că îndemînarea este facultatea de care a depins omul în ceea ce priveşte

supravieţuirea lui în lupta pentru existenţă. În evoluţia speciei, omul nu şi-a atins actuala condiţie superioară numai prin forţă, sau chiar numai prin adaptarea la schimbările din mediul înconjurător. El a atins-o prin dezvoltarea conştiinţei, care i-a permis să discrimineze *calitatea* lucrurilor. Pentru a cita cuvintele Dr. Eiseley, „Omul a devenit... un animal creator de valori. El îşi fixează scopurile sale proprii şi-şi exercită tot mai mult voinţa asupra materiei nesupuse şi asupra forţelor naturale ale universului. În această activitate el a trecut de la evoluţia specializată a părţilor corpului la o proiectare a unei astfel de evoluţii «a părţilor» asupra maşinilor şi uneltelor sale. În acest sens, omul e o fiinţă unică. După ce a atins o înaltă capacitate intelectuală, el poate să rămînă relativ neschimbat ca structură, în timp ce, pretutindeni în jurul său, alte animale se supun încă vechilor legi ale selecţiei specializate." [2]

Îndelungatul proces istoric prin care omul a devenit capabil să-şi impună voinţa asupra materiei nesupuse poate fi reconstruit numai prin speculaţie. Nu există, însă, nimic speculativ în legătură cu procesul prin care copilul dobîndeşte această capacitate. Procesul a fost studiat în toată complexitatea lui de către pedagogul elveţian Jean Piaget care a publicat o întreagă serie de cărţi, bazate pe observaţiile sale răbdătoare asupra comportamentului infantil. În una din ele *(Originea inteligenţei la copil)*, el defineşte inteligenţa drept o relaţie între organismul uman şi obiecte. Ea nu este, insistă Piaget, o putere de reflectare independentă de poziţia specifică a organismului, în univers ; mai degrabă, ea e legată, chiar de la început, de reacţia organismului la mediul înconjurător material. Acest fapt nu reprezintă, însă, o simplă acţiune reflexă ; o dată cu asimilarea de către organism a obiectelor exterioare există şi o organizare mentală a obiectelor asimilate. Copilul mic „bîjbîie" în mijlocul primelor sale experienţe confuze, devine conştient de anumite relaţii existente între actele ce urmează să fie efectuate şi scopul ce trebuie atins, şi *profită de experienţă*. Se formează de-

prinderile, sînt repetate, automat, reacţiile la mediul înconjurător şi, treptat, bîjbîitul devine mai persistent şi mai consecvent pînă constituie o *intenţie*. Intenţia este trăsătura esenţială a inteligenţei.

După definiţia lui Piaget, un act este intenţional atunci cînd e determinat de re-prezentare, ca ceva opus asociaţiilor elementare ale organismului şi ale mediului ambiant în care un act este determinat de un stimul extern.

De aceea, inteligenţa presupune intenţie. Intenţia este legată de puterea de a evoca imagini şi, de fapt, de întregul proces de simbolizare şi vorbire. Într-o serie de observaţii asupra reflexelor de supt la copii, Piaget arată că adaptarea intenţională începe de îndată ce copilul depăşeşte nivelul activităţilor corporale simple, cum ar fi însuşi suptul, ascultatul, privitul, apucatul, şi *acţionează asupra obiectelor, folosind legăturile dintre ele*. Cu alte cuvinte, inteligenţa se dezvoltă, aşa cum observa Rousseau, în contact cu lucrurile, şi-şi măreşte sfera de activitate şi competenţa în măsura în care imaginile obţinute din această experienţă senzorială de bază se formează şi se reconstituie prin activitatea imaginaţiei. (Piaget defineşte imaginaţia drept „invenţie prin combinare mentală".)

Intenţia presupune intenţie *spre* ceva anume. Ea se justifică prin ceea ce Freud numea principiul plăcerii, care, în termenii reacţiilor fizice, înseamnă, pur şi simplu, un simţ pentru echilibru şi comoditate. Se va vedea că în ea este implicat un element de opţiune — o opţiune efectuată printre diversele combinaţii mentale care ar putea să ducă la confort spiritual. Acolo, unde există opţiune există şi valoare. Valoarea, la toate nivelele de experienţă, este, aşa după cum afirmă Piaget, expresia dorinţei, iar afirmaţia mea e că valorile dorite sînt întotdeauna estetice, adică determinate de contribuţia lor la orice formă de experienţă care oferă organismului plăcerea maximă. Un asemenea ideal de echilibru reprezintă ţinta finală a acţiunilor noastre, şi toate mijloacele folosite pentru a atinge această ţintă sînt „valori", implicate nu numai în procesele elementare ale vieţii ci şi în opera de artă. Exis-

tă o permanentă legătură între metodele care stabilesc originile inteligenţei la copil şi metodele prin care este determinată frumuseţea unei opere de artă.

Ne mai rămîne încă problema definirii valorilor care duc la confort şi stabilitate. Există o şcoală în psihologie, de origine germană, dar activă astăzi în Statele Unite, care s-a concentrat asupra acestei probleme, şi anume, de ce arată obiectele aşa cum arată ? Ei găsesc soluţia în percepţia însăşi. Percepţia este procesul prin care se dă o ordine concretă dezordinii imaginilor primite prin simţuri. Noi *învăţăm* să vedem. Învăţăm să dăm acestor imagini o configuraţie bună sau *Gestalt* (termenul german de la care îşi ia numele şcoala). După profesorul Koffka, sistemul nervos, sub influenţa excitaţiilor care impresionează retina ochilor, „face ca procesele organizării să se desfăşoare în aşa fel încît modelul ce rezultă să fie cel mai bun posibil, în condiţiile date ; ...astfel, culoarea şi strălucirea, forma şi spaţiul, figura şi fundalul, localizarea şi mişcarea, toate sînt aspecte *interdependente* ale modelului constituit, pe care îl produce o excitare vizuală normală“.[3] Cu alte cuvinte, felul în care sistemul nervos îşi organizează modelele constituite nu se prea deosebeşte de felul în care artistul îşi pictează tablourile. Tocmai prin această însuşire de a asimila impresiile senzoriale, primite de la obiectele materiale, şi de a le uni, apoi, în relaţii semnificative, şi-a găsit locul pe pămînt specia umană. Şi exact această însuşire este cea pe care omul contemporan o foloseşte din ce în ce mai puţin. Însuşirile mentale se pot dezvolta numai prin exerciţiu. Astfel, întreaga structură a inteligenţei umane e ameninţată, astăzi, în temeliile ei.

Reflexele de supt ale unui copil pot părea despărţite de inteligenţa constructivă cerută de construirea unei catedrale sau de compunerea unei simfonii, printr-o infinită distanţă ; sînt implicate, însă, aceleaşi legi ale percepţiei. Acestea sînt implicate în orice proces de diferenţiere, înţelesul unor cuvinte ca meşteşug sau îndemînare fiind, aşa cum am constatat, cel de discriminare. Rezultă că aceleaşi legi sînt implicate şi în aprecierea unei opere de

artă, întrucît aprecierea se bazează pe un joc al imaginilor perceptuale, care repune în scenă procesele ce stau la baza creației artistice. Artistul acționează în direcția unei unități care apare, treptat, din percepția sa și din tratarea cantităților materiale, pe cînd noi, cei care apreciem rezultatul, începem cu unitatea și după aceea ne dăm seama de cantitățile izolate care s-au combinat pentru a o produce.

Operele de artă ne încîntă deoarece ele posedă aceste valori de necesară ordine și unitate. Ceea ce, însă, nu înțelegem adesea este faptul că, pe fiecare treaptă a dezvoltării intelectuale a omului, inteligența se deosebește de reflexele senzoriale motorii prin aceleași valori formale.

Se constată că aceste lucruri, în raport cu tendințele unei civilizații tehnologice, au astăzi o largă influență și efecte devastatoare. Este adevărat că nu putem încă generaliza constatarea la întreaga structură socială contemporană ; aceasta variază de la țară la țară și există națiuni întregi, în special în Africa și Asia, care, deși se bucură de produsele importate ale tehnicii, nu-s supuse, încă, influenței ei imediate. De aceea, ceea ce am de spus se aplică mai cu seamă Americii de Nord și Europei. Aici, prea puțini oameni au un oarecare contact senzorial cu solul, cu animalele, cu mînuirea lemnului, a argilei sau a metalului. Unele școli progresiste mai încearcă să furnizeze copilului experiența senzorială. Dar tehnologia e o tiranie nemiloasă, iar practicile ei cer de la sistemul de învățămînt o instrucție îndreptată exclusiv spre modalități conceptuale de gîndire. „Bani, mecanizare, algebră. Cei trei monștri ai civilizației contemporane.“ Astfel scria Simone Weil în ale sale *Carnete* (Notebooks) [4], iar Hannah Arendt în *Condiția umană (The Human Condition)* [5], o altă carte remarcabilă, confirmă această intuiție. Marca științei moderne, spune ea, este înstrăinarea de pămînt. „Sub semnul înstrăinării de pămînt, toate științele, nu numai științele naturii sau fizice, și-au schimbat atît de radical conținutul lor intim, încît ne putem îndoi dacă, înainte de epoca modernă, a existat, cît de cît, ceva asemănător

ştiinţei. Acest lucru apare, poate cel mai clar, în dezvoltarea celui mai important instrument mental al noii ştiinţe, în procedeele algebrei moderne, prin care matematica «a reuşit să se elibereze de cătuşele spaţialităţii», adică, de geometrie, care, aşa cum arată şi numele, depinde de măsurile şi de măsurătorile terestre. Matematica modernă l-a eliberat pe om de cătuşele unei experienţe legate de pămînt, eliberîndu-i şi puterea de cunoaştere de cătuşele limitării." Întreg învăţămîntul superior din lumea modernă aspiră, efectiv, la acest ideal matematic în care experienţa senzorială directă nu mai e admisă ca dovadă, în care totul e redus la un limbaj universal de simboluri abstracte.

Dar, se va spune, acestea sînt metodele prin care ştiinţa şi-a dobîndit cele mai mari victorii ale ei : minunile (şi spaimele) erei noastre atomice le datorăm logicii şi matematicii, introspecţiei şi ipotezei mai degrabă decît observaţiei şi clasificării.

Toate astea sînt adevărate şi nu voi încerca să pun în balanţă aceste realizări cu dezastrele ce le însoţesc. Cel mai semnificativ rău este anxietatea, sentimentul dominant al nesiguranţei, care explică, fără îndoială, crima şi violenţa din epoca noastră.

Mulţi oameni serioşi cer sancţiuni morale. Modelele etice ale omului, remarcă ei, nu au ţinut pasul cu cunoştinţele sale ştiinţifice. Omul a pierdut simţul păcatului şi nu are nici o teamă de răsplată. Totuşi, filosofii moralei şi conducătorii religioşi din vremea noastră nu reuşesc să indice nici o metodă practică pentru a infuza criterii etice unei civilizaţii tehnologice. Moralitatea nu e atît o chestiune de credinţe cît de conduită deprinsă, de tradiţie. Deprinderile morale se dobîndesc acasă, la şcoală, în mediul social. S-ar putea spune că ele sînt reflexe condiţionate, la fel cu cele ale unui animal domesticit. Nici un om nu e bun pentru că, pur şi simplu, crede în bunătate, ci pentru că felul de viaţă în care a fost crescut este bun. Ce îndemnuri spre bunătate există în procedeele mecanizate ale unei societăţi tehnologice ? Aceasta nu este o în-

trebare politică, o întrebare legată de comparativele valori ale socialismului sau capitalismului. În acest sens, țelurile și idealurile lor sînt identice. Idealismul tehnic domină lumea și înlocuiește toate formele de idealism moral.

Ceea ce trebuie să recunoaștem, în cele din urmă, este existența a două tipuri de inteligență distincte : unul, care ar putea fi numit inteligență carteziană, deoarece a început cu Descartes, primul filosof care a separat raționamentul de dependența senzorială de lucruri (*Gîndesc,* deci exist), și altul căruia i s-ar putea spune inteligență estetică, dat fiind că el menține contactul cu lumea senzorială pe fiecare treaptă a raționamentului (*Simt,* deci exist; realitatea este o creație a simțurilor mele). Inteligenței carteziene îi datorăm marile construcții ale gîndirii raționaliste sau idealiste ; inteligenței estetice datorăm descoperirile științelor fizice și crearea operelor de artă. În lumea modernă, nu am ținut niciodată, un echilibru judicios între aceste două moduri ale inteligenței, și astfel am ajuns la prăpastia care desparte astăzi pe omul cu sensibilitate de omul concepției, pe geometru de matematician, pe omul de știință practic de filosoful științei. În lumea modernă, învățămîntul superior aspiră către un ideal de perfecțiune teoretică sau intelectuală în care experiența senzuală directă nu mai e admisă ca dovadă. Numai adevărurile sînt logice și ele nu au nici o importanță practică.

Cultivarea inteligenței estetice ar necesita o schimbare completă în îndrumarea și idealurile educației. A ține copilul dependent numai de obiecte, așa cum recomandă Rousseau, ar însemna o sacrificare considerabilă a eforturilor făcute astăzi pentru a-l elibera pe copil de obiecte și pentru a-l face să depindă numai de cuvinte, adică de gîndirea abstractă. Fără a nega calitățile de disciplinare ale unor materii cum sînt logica și algebra, idealurile acestora nu trebuie confundate cu cele ale științelor naturii sau fizice. Oameni de știință ca Newton sau Einstein și-au proclamat dependența de imaginile artistice vii primite prin experiența simțurilor, ori, ca Darwin, au deplîns o viață dedicată abstracțiunilor.

Indiferent dacă sîntem oameni de ştiinţă sau artişti, ţinta noastră este ceea ce Wordsworth numea „fericirea în cele mai largi pături ale poporului", o societate eliberată de nevrozele ei, o civilizaţie lipsită de ameninţarea războiului distrugător. Această ţintă nu va fi nicicînd atinsă prin legislaţie politică sau prin oricare formă de constrîngere totalitară. Schimbarea trebuie să se producă organic, şi trebuie să corespundă acelor legi fundamentale care determină, din clipa naşterii, echilibrul fizic şi psihic al vieţii nedesfăşurate încă.

Aceste legi sînt cunoscute. Rămîne numai să le amplificăm pînă la dimensiunea problemei noastre sociale şi să le însufleţim cu acea credinţă în viaţă care reprezintă confirmarea finală a oricărei strădanii omeneşti. Căci viaţa, în ascunzişurile ei intime, înseamnă inteligenţă, îndemînare, artă. Cum vom pătrunde, însă, în aceste ascunzişuri şi cum ne vom asigura că forţele creatoare ale vieţii sînt eliberate ?

Un răspuns la această întrebare l-a dat Tolstoi, şi cred că este adevăratul răspuns. Tolstoi n-a fost un vizionar nerealist. Era un om care trăise din plin pasiunile şi tragediile vieţii. Fusese soldat şi moşier, părinte şi pedagog, păcătos şi sfînt ; stăpînise averi mari, şi dăduse săracilor tot ce a avut ; a scris cea mai mare epopee în proză din epoca noastră şi stă alături de cele cîteva mari figuri ale literaturii universale. În *Ce este arta ?*, operă matură scrisă la bătrîneţe, el răspunde întrebărilor şcolarului Fedka — La ce serveşte arta ?. Tolstoi a răspuns în trei propoziţii limpezi : evoluţia sentimentului are loc prin intermediul artei ; arta este accesibilă tuturor oamenilor ; arta şi numai arta poate face ca violenţa să fie înlăturată. „Sarcina artei este enormă. Sub influenţa artei adevărate, ajutată de ştiinţă, condusă de religie, acea cooperare paşnică a omului, care e menţinută, astăzi, cu mijloace externe — tribunale, poliţie, institute de binefacere, control de fabrică, şi aşa mai departe, — va fi obţinută prin activitatea liberă şi bucuroasă a omului".

Nu-i nevoie să fim de acord cu tot ce spunea Tolstoi despre artă ; cîteodată, el a permis prejudecăţilor morale

să-i întunece judecata estetică. Dar, ca nimeni altul (de cînd Platon a înţeles atît de clar), Tolstoi şi-a dat seama că arta nu este un adaos ornamental la viaţă, „o plăcere, o consolare sau un amuzament... Arta este un purtător de cuvînt al vieţii omeneşti, care transmite sentimentului percepţiile corecte ale omului". Arta nu e doar un proces sau o experienţă tot atît de importantă pentru viaţa şi progresul umanităţii ca şi ştiinţa, ci are funcţia unică de a uni pe oameni prin iubirea unuia faţă de celălalt şi faţă de viaţa însăşi. De ce învaţă omul să cînte ? De ce desenăm ? Acum, Tolstoi ştie să răspundă acestor întrebări, şi astăzi, ştim şi noi să răspundem. Cultivarea artei înseamnă educarea sensibilităţii noastre, iar dacă nu primim o educaţie de acest fel, dacă mîinile noastre rămîn goale şi percepera formei nu ne este exersată, atunci, în trîndăvie şi inactivitate, ne înapoiem la violenţă şi crimă. Atunci cînd nu există nici un fel de voinţă de a crea, instinctul morţii pune stăpînire şi determină distrugerea gratuită, fără de sfîrşit.

Educarea sensibilităţii — sau ceea ce numeam, într-una din cărţile mele, „educaţie prin artă" — nu reprezintă o preocupare curentă în şcolile noastre sau în instrucţia adultă. În primele stadii — la grădiniţă şi în şcolile pentru copiii mici, se face cîte ceva ; după aceea, însă, copilul este repede absorbit într-un sistem ce ignoră evoluţia sentimentului şi nu prevede timp pentru activitatea liberă şi plăcută a artei. Scopul exclusiv al educaţiei devine cunoaşterea ; creaţia este preocuparea unei minuscule minorităţi ce se eschivează de la idealurile sociale ale civilizaţiei noastre tehnologice. Copilul în creştere pierde treptat orice contact cu obiectele, orice capacitate de a folosi manual materialele sau de a discrimina formele. Dacă nu vom fi în stare să descoperim o metodă de educaţie fundamentală bazată pe aceste procese biologice elementare, nu numai că nu vom reuşi să creăm o societate unită prin iubire, dar vom continua să ne scufundăm mai adînc în dezbinare, nevroze de masă şi război.

VIII

AMIAZA PLINĂ ŞI NOAPTEA ADÎNCĂ

Conceptul formei în filosofia lui Ortega Y Gasset

REVOLUŢIA artei care a avut loc în epoca actuală a dat naştere, inevitabil, unor critici foarte severe. În măsura în care aceste critici apără vechea ordine, ele nu merită, în mod normal, consideraţia noastră. Din cînd în cînd, însă, cu totul întîmplător, critica artei moderne se bazează pe o atitudine filosofică pentru care putem avea consideraţie, o atitudine ce pretinde să ne justificăm propriile convingeri filosofice.

Un astfel de adversar valoros şi, după părerea mea, cel mai sensibil, cel mai inteligent şi, prin urmare, cel mai pătrunzător, a fost filosoful spaniol José Ortega y Gasset, născut în 1883 la Madrid şi mort tot acolo, în 1955. Ortega, în nici un caz, nu a fost o figură reacţionară ; în multe domenii de gîndire, în sociologie şi ştiinţele politice, în istorie şi pedagogie, în critica literară şi în scrierile biografice, ca şi în etică şi metafizică, el a fost unul dintre cei mai elocvenţi şi mai inteligenţi oameni din vremea noastră. Dacă ar fi scris în limba engleză, franceză sau germană, numele său ar fi familiar, astăzi, fiecăruia. A scris, însă, în spaniolă, o limbă ce-şi face drum în lume, încet ; în plus, era cu premeditare, lipsit de ceremonie, ceea ce displace criticului academic sau chiar editorului comercial. Ortega a refuzat întotdeauna să-şi limiteze ideile sale vii la cadrul rigid al unui sistem ; de la prima pînă la ultima sa scriere, el a rămas deschis la diversitatea şi complexitatea — s-ar putea

spune chiar ambiguitatea intrinsecă — a experienței. Asta nu înseamnă, bineînțeles, că a refuzat vreodată să ia o poziție personală, sau că n-a dat dovadă, dacă împrejurarea o cerea, pînă și de prejudecăți. În general, s-ar putea spune, chiar, că poziția pe care a acceptat-o a fost o poziție extremă, fiind legată de un punct geografic, Mediterana. I-ar fi fost ușor să pretindă că nu există nimic de extremă în legătură cu acest punct, care, după cum arată numele, se află în mijlocul pămîntului ; totuși, i s-ar fi putut răspunde că, în primul rînd, spaniolii săi s-au făcut vinovați de tulburarea echilibrului Lumii Vechi, prin descoperirea și cucerirea unei Lumi Noi. Dar chiar înainte de descoperirea Americii, acest echilibru fusese răsturnat de invaziile și de călătoriile dinspre și înspre răsărit și miazănoapte, și este semnificativ faptul că Ortega însuși a trebuit să meargă în Germania pentru a-și asigura o bază în filosofie.

Cu toate acestea, ca noțiune culturală, Mediterana rămîne utilă și Ortega a trebuit să-și cheltuiască cea mai mare parte din energia intelectuală pentru a o apăra. A trebuit, poate, să plece în nord ca să devină conștient de trăsăturile caracteristice ale propriei sale culturi care, altfel, ar fi putut să i se pară prea obișnuită pentru a merita vreun comentariu. Ca om al Mediteranei, el trăise, îndeobște, cu „sălbăticia aspră a realului“, una din expresiile sale, și a trebuit să descopere că exista o altă alternativă, anume, retragerea în ceea ce un poet nordic numește Curtea Interioară, lumea impresiilor, a sugestiilor și a esențelor. Și-a dat seama, totuși, de acest al doilea domeniu al existenței numai pentru a-l respinge ; „pentru un om al Mediteranei, afirma el în prima sa carte, lucrul important nu este esența unui obiect, ci prezența, realitatea lui“. [1] „Cîtă vreme nu facem distincție între obiecte și aparența obiectelor, declara el, ceea ce este mai autentic în arta sudică va scăpa înțelegerii noastre.“

El înclina să identifice arta nordului cu impresionismul, — „dorința de a afla sensibilul ca atare“, și nu ne-ar

fi permis nouă, celor de la miazănoapte, să ne numim realişti. Numai atunci cînd a fost înregistrată, măsurată, supusă unei ordini civilizate, adică, *gîndită*, impresia devine un lucru real, capabil să fie folosit pentru a ne construi personalitatea şi felul de viaţă. Perceperea, spunea el, „ajunge completă numai prin concept. Senzaţia ne dă impresia obiectelor, nu obiectele însele.“ [2]

În acelaşi timp, Ortega şi-a dat seama bine de pericolul unei abordări conceptuale a artei, căci aceasta ar putea să ducă la dezumanizarea artei, cum este titlul uneia din cărţile lui de mai tîrziu. El a ieşit din încurcătură cu ajutorul a două artificii, unul fiind semnalarea naturii întîmplătoare a conceptului, prin el însuşi un artificiu pentru a face posibilă filosofia. După părerea lui, grecii nu inventaseră conceptul, exact, ca instrument de gîndire, ci, mai degrabă, ca un instrument de observaţie. Cu alte cuvinte, conceptele se formează pentru a da înţeles observaţiilor noastre; departe de a fi un înlocuitor al spontaneităţii vieţii, conceptualizarea este, de fapt, (după Ortega), procesul prin intermediul căruia facem viaţa inteligibilă şi liniştită. După propriile cuvinte ale lui Ortega, „conceptul înseamnă claritate în interiorul vieţii, lumina revărsată pe lucruri, nimic mai mult, nimic mai puţin“. [3] Acest cuvînt, „claritate“, va rămîne cuvîntul-cheie din întreaga gîndire a lui Ortega, şi el este un ideal căruia se cuvine să-i acordăm atenţia cea mai înţelegătoare, fără să fim, totuşi, intimidaţi de forţa lui emotivă.

Cel de al doilea artificiu folosit de Ortega ia forma unui paradox — a unui ideal de *raţiune vitală*, care, iarăşi, e prezent în filosofia sa, chiar de la început. Pentru mine, acesta e un ideal foarte seducător şi corespunde îndeaproape acelei sinteze între raţiune şi romantism care a făcut obiectul primului meu eseu de critică filosofică, scris cu mult timp înainte de a fi luat cunoştinţă de opera lui Ortega. Şi într-un caz şi în celălalt, ideea nu era originală; ea se conturase încă de pe vremea primilor filosofi romantici, Schelling şi Novalis

şi este deja prezentă în poezia lui Goethe. Ea a cîştigat o nouă dimensiune, o dimensiune biologică, în filosofia lui Bergson, iar Bergson l-a influenţat pe Ortega. Fundament al acestei idei este faptul evident că însăşi viaţa, ca forţă şi ca principiu, e greu de înţeles în natura ei esenţială, care este natura ei *vie*. După cum spunea Wordsworth, „omorîm pentru a diseca", sau, cu termenii lui Bergson, inteligenţa poate sesiza numai ceea ce este discontinuu, viaţa deposedată de mişcare, moartea. Un alt eminent filosof contemporan al Spaniei, Unamuno, a insistat toată viaţa asupra aceluiaşi fapt : raţiunea, spunea el, este duşmanul vieţii ; spiritul caută ceea ce-i mort deoarece îi scapă ceea ce-i viu.

Ortega nu putea accepta această dicotomie între viaţă şi raţiune, şi principalul său efort, ca filosof, s-a îndreptat către formarea unei sinteze convingătoare a acestor polarităţi. El s-a sprijinit, îndeosebi, pe o analiză logică a celor două concepte, cu toate că a avut grijă să atragă atenţia că logica nu mai era instrumentul inflexibil de analiză, transmis de timpurile clasice ; astăzi, ne stau la dispoziţie logici alternative, cunoaşterea însăşi fiind doar o formă din bogata morfologie a gîndirii. [4] Propria mea supoziţie, şi, indiscutabil, ea nu se bazează pe o cunoaştere întru totul desăvîrşită a operei lui Ortega, este că acesta fusese impresionat de bazele biologice ale filosofiei lui Bergson şi, deşi n-a putut accepta critica făcută de Bergson intelectului, Ortega a înţeles, totuşi, că viaţa însăşi e realitatea, iar raţiunea, pur şi simplu, o formă şi o funcţiune a acestei realităţi. Se poate ca în acest punct să fi fost influenţat de Nietzsche. Există în gîndirea sa un element, pe care discipolul său Mora l-a numit *perspectivism,* element derivat probabil din Schopenhauer şi din alte concepte germanice despre *voinţă,* Ortega folosind, de pildă, expresia „voinţă spre concret". [5].

Nu dezaprob acest tip de umanism teleologic ; dimpotrivă, este singurul tip de umanism care se sprijină pe faptele biologice. Oricum, tendinţa mea, în măsura în

care am urmat-o, este ca, bizuindu-mă, pe cercetările psihologice mai noi, care, la rîndul lor, reprezintă tot fapte biologice, să urmăresc aceste fapte pînă la originile lor genetice, așa cum a făcut-o, în mod remarcabil, Piaget. Astfel, urmărind originile nu numai ale inteligenței, dar și ale tuturor însușirilor ce diferențiază mintea omenească, descoperim cît de intim se dezvoltă organismul viu, în primul său contact de tatonare cu mediul înconjurător material indiferent, de la senzație și sentiment la concepte și inteligență. Rațiunea apare, într-adevăr, ca o formă și funcțiune a vieții, și nu ca instrument separat — „un instrument sau un aparat, cum ar spune Ortega, pentru luarea în posesie a obiectelor... un instrument cu ajutorul căruia înțelegem obiectele“. [6] Singurul instrument implicat în această acțiune este percepția care reprezintă ceva mai mult decît simpla senzație. Ortega afirmă în mod exact, că senzația ne dă impresia obiectelor, nu obiectele înseși. Dar, așa cum au demonstrat atît de limpede psihologii gestaltiști, în actul percepției există deja un simț al echilibrului sau al stabilității, un principiu al plăcerii rudimentar, iar ceea ce determină întregirea viziunii nu e conceptul, ci acel lucru care se percepe. Aceasta este baza oricărei critici pe care trebuie să o fac bogatei și luminatei filosofii a lui Ortega : ea rămîne prea intelectuală în premise. „Numai atunci cînd un lucru este *gîndit,* spune Ortega, ajunge el în puterea noastră.“ „Numai atunci cînd este *văzută* și *simțită* o conexiune, aș spune eu, un lucru ajunge în puterea noastră.“ Și acesta, aș sugera, este singurul sens în care se poate spune despre rațiune că reprezintă o formă și o funcție a vieții. În bogata morfologie a gîndirii, ochiul care gîndește, după cum îl numea Paul Klee, este probabil forma cea mai vie a rațiunii. Nu ajunge ca ochiul să vadă ; el trebuie să vadă obiectul pe fundalul lui, în relația cu alte obiecte ; trebuie să vadă și să facă legături.

Uneori, s-ar părea că Ortega însuși gîndea exact acest lucru. „Sînt compus din mine însumi și din evenimentele din jurul meu“ este una din celebrele sale maxime. Dar

țelul lui Ortega este să se închipuie pe sine în legătură cu evenimentele din jur, să devină conștient de sine ca de o inteligență aflată în centrul unui aranjament distinct de fapte brute, o inteligență capabilă să despartă și să definească multiplicitatea senzațiilor, descoperind printre ele o ierarhie de valori. De aici, idealul său de claritate, ideal *par excellence* mediteranean, după părerea lui Ortega. Mintea intră în luptă cu haosul senzațiilor avînd această funcție vitală : să înțeleagă, pur și simplu, evenimentele din jur, și numai în măsura în care mintea, adică rațiunea, își exercită această funcție vitală, viața capătă semnificație.

Și, astfel, ajungem la idealul mediteranean caracteristic, cel al *clarității*, cuvînt ce punctează toate scrierile lui Ortega.

Desigur, e un ideal captivant, și a constituit o mare atracție pentru inteligența oamenilor de pretutindeni, în chip special, poate, a celor din nordul sumbru și melancolic. Ne gîndim la entuziasmul lui Goethe și, de asemenea, la cel al lui Shelley pentru acest ideal clasic. Dar el nu este singurul ideal posibil, existînd de fapt, un ideal antitetic, chiar la nivelul senzației ; nu un ideal al obscurității, cu atît mai puțin al întunericului, care ar fi, probabil, adevărata antiteză a clarității, ci un ideal al nuanței, al umbrelor subtile și contururilor nedefinite — *Toamna (Autumn)* lui Keats.

Ea este anotimpul cețurilor și al rodniciei coapte — numeroasele celebrări din poezia și pictura engleză, — al crepusculului și al nopții, chiar al întunericului însuși ca sursă de inspirație și viziune. „Blîndă e noaptea." Privighetoarea ce cîntă în întuneric este o pasăre nemuritoare, sărbătorită la nesfîrșit, veșnic consolatoare,

Darkling I listen...
Now more than ever seems it rich to die,
To cease upon the nidnight with no pain *

* Pe care o ascult în întuneric . . .
Acum, mai mult ca oricînd, pare plăcut să mori,
Să te sfîrșești, fără durere, la miezul nopții

Poate că acest ideal al Nopţii esenţiale, îl exprimă cel mai bine Byron :

All Heaven and earth are still — though not in sleep,
But breathless, as we grow when feeling most ;
And silent, as we stand in thoughts too deep : —
All heaven and earth are still : From the high host
Of stars, to the lull'd lake and mountain-coast,
All is concentrated in a life intense,
Where not a beam, not air, not leaf is lost,
But hath a part of being, and a sense
Of that which is of all Creator and defence.
Then stirs the feeling infinite...
A truth, which through our being then doth melt
And purifies from self : it is a tone,
The soul and source of music, which make known
Eternal harmony...
...Oh night,
And storm, and darkness, ye are wondrous strong,
Yet lovely in your strengh...
...Most glorious night !
Thou wert not sent for slumber ! Let me be
A sharer in thy fierce and far delight, —
A portion of the tempest and of thee ! *

* Liniştite sînt Cerurile şi pămîntul tot, şi, deşi nu dorm,
Ele stau cu respiraţia tăiată, asemenea nouă cînd sîntem foarte emoţionaţi,
Şi tăcute, ca atunci cînd rămînem adînc pe gînduri.
Liniştite sînt Cerurile şi pămîntul tot ; de la îndepărtata puzderie
De stele, pînă la legănatul lac şi pînă-n poala muntelui,
Totul e concentrat într-o viaţă intensă,
În care nici raza, nici aerul, nici frunza nu se pierd,
Dar care este o parte din fire, şi are un sens
A ceea ce este, dintre toate, Creatorul şi protecţia.
Atunci se iscă sentimentul infinit...
Un adevăr care se topeşte, atunci, prin fiinţa noastră
Şi se purifică de la eu ; el este o modulaţie,
Sufletul şi izvorul muzicii ce face cunoscută
Armonia eternă....
....O, noapte,
Şi furtună, şi întuneric, voi sînteţi uimitor de puternice,
Fermecătoare, totuşi, în tăria voastră...

Astfel de omagii adresate Întunericului și Nopții s-ar putea cita la nesfîrșit, ele fiind atît de scumpe spiritului romantic al nordului, spirit ce s-a întins peste Atlantic, la Whitman și Emily Dickinson, la Longfellow al cărui cel mai frumos poem este *Imn către Noapte (Hymn to Night):*

From the cool cisterns of the midnight air
My spirit drank repose ;
The fountain of perpetual peace flows there, —
From those deep cisterns flows... *

Echivalentul filosofic al unei astfel de iubiri a întunericului reprezintă o afirmare a naturii pozitive a îndoielii și a nedeterminării, ba chiar, dacă înțelegem corect pe fizicienii moderni, un principiu științific sau un postulat. Este adevărat că Ortega singur a înțeles că îndoiala nu-i ceva opus credinței, ci, mai curînd, ea însăși „un fel de credință“ [8] ; el era îndeajuns de conștient de această distincție filosofică, pentru a evita atitudinile dogmatice în propria sa gîndire. Dar această concesie făcută în filosofie nu a atras după sine nici o umbrire a idealului de claritate, atunci cînd a fost vorba de cultură. Fiind vorba de mediul ambiant sau de evenimentele din jur, era o problemă „exclusiv de nervi și de mușchi“, o problemă de a salva viața din prăpastia nesiguranței. [9] Cultura înseamnă exact acest lucru : momentul de siguranță, de certitudine, de claritate chiar în mijlocul haosului ce ne înconjoară. [10] „Orice năzuință culturală, scrie Ortega în ale sale *Meditații asupra lui Don Quijote,* este o interpretare — elucidarea, explicarea sau exegeza vieții. Viața este textul

....Prea minunată noapte !
Tu n-ai fost trimisă pentru dormit ! Lasă-mă să fiu
Un participant la bucuria ta sălbatică și îndepărtată, —
O parte a tumultului și a ta !

* Din rezervoarele răcoroase ale aerului de miez de noapte
A băut sufletul meu odihna ;
Curge acolo fîntîna păcii eterne, —
Din acele rezervoare adînci curge....

etern... Cultura — artă, ştiinţă sau politică — este comentariul ; ea este acel aspect al vieţii, în care, printr-un act de autoreflectare, viaţa dobîndeşte strălucire şi ordine. Iată de ce opera de cultură, niciodată nu poate să păstreze caracterul problematic ce ţine de tot ceea ce trăieşte doar. Pentru a stăpîni torentul nesupus al vieţii, învăţatul meditează, poetul freamătă, iar eroul politic înalţă fortăreaţa voinţei sale. Ar fi într-adevăr bizar dacă rezultatul tuturor acestor eforturi ar conduce doar la repetarea enigmei universului. Nu, omul are o misiune de claritate pe pămînt.“ [11]

Acestui ideal i se opun toate formele de impresionism — întreaga tradiţie romantică, ar fi spus, poate, Ortega, tradiţie care, în mod sigur, e indicată în această declaraţie din *Meditaţiile asupra lui Don Quijote* : „Un stil artistic care nu conţine cheia pentru interpretarea lui, care constă doar într-o reacţie a unui singur element al vieţii — sufletul insului — faţă de restul vieţii, va produce numai valori ambigue“. [12]

Înainte de a reveni la reflecţiile specifice ale lui Ortega asupra artei moderne, să vedem ce se poate spune despre ambiguitate în artă, avînd în minte întreaga arie a artei occidentale, dar, mai ales, arta Evului Mediu, care reprezintă cel mai bine acest ideal opus clarităţii mediteraneene. [13]

Mai întîi, trebuie să observăm că distincţia între aceste două idealuri (al clarităţii şi al impresionismului) nu este o chestiune referitoare la *relativul* lor umanism. Umanismul este o categorie tot atît de vagă ca şi romantismul, şi pretenţia partizanilor unei anumite epoci, cum este epoca Iluminismului (secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea) de a fi mai umanistă decît o altă epocă, este absurdă, afară de cazul cînd sîntem gata să negăm umanităţii toate valorile spirituale. Este adevărat că omul şi-a afirmat, din cînd în cînd, propria-i suficienţă, credinţa în sine însuşi, independenţa la inspiraţia divină şi, în acest sens, umanismul este „întru totul prea uman“. Ideea pe care doresc să o formulez este că actul credinţei, sau metafizica nu sînt,

în esența lor, mai puțin omenești decît necredința, sau fizica. Arta romanică sau gotică nu sînt în esență mai puțin umane decît arta Renașterii. Ceea ce se schimbă, în toată această fantasmagorie a minții omului, nu e umanitatea ci modul ei de reprezentare.

Nimeni n-a fost mai conștient, probabil, de acest relativism al întregii gîndiri a omului decît Ortega, dar e îndoielnic dacă el ar fi recunoscut umanismului Evului Mediu, spre exemplu, actualitatea sau valoarea filosofică pe care a găsit-o în umanismul lumii elenistice. Și totuși, văzut fără prejudecată, umanismul Evului Mediu este cu mult mai comprehensiv decît umanismul clasic, și tocmai pentru faptul că el cuprinde atît obscurul cît și raționalul.

„Acest umanism al Evului Mediu, remarcă Henri Focillon — unul din marii lui istorici, atît cît iese el la iveală din studiul monumentelor, trece, în mod clar, cu mult dincolo de orice definiție ce ar putea căuta să-l limiteze la o moștenire, mai mult sau mai puțin precară, a antichității clasice. Există, bineînțeles, un umanism al umaniștilor, dar există și un altul, cu o sferă de acțiune mai largă, și, poate, putem afirma, mai sincer de vreme ce datorează puțin tradiției și mult mai mult vieții însăși. Grandoarea viziunii lui despre om și despre relația acestuia cu universul ni se revelează în arta medievală. El nu prezintă omul izolat. Îl arată în luptă cu cerințele, mizeriile și splendorile destinului său. Nu insistă asupra înfloririi de tinerețe a omului — în afară de cazul cînd, în sfîrșit, îl coboară în mormînt — ci îl arată la fiecare vîrstă, în orice condiții, trudind din greu și îndurînd. Orbul de sus, de pe Catedrala din Rheims, proclamă slava îngemănată a justiției divine și a răbdării omului. La armonia Evangheliilor, la majestatea teologiei, umanismul picturilor adaugă puterea simpatiei lui pentru toate ființele vii, o minunată compasiune și sinceritate și candoare a inimii. El cuprinde toate lucrurile și plasează

pe om în centru, iar acest chip al lui Dumnezeu reprezintă întreaga umanitate. În acest context, cuvîntul umanitate își atinge înțelesul deplin. Superba umanitate a sculpturii grecești este incompletă. Ea există în sfera incoruptibilului, și e o afirmare atît de categorică a omului încît îl consacră pe acesta solitudinii. Pe de altă parte, Evul Mediu îl cufundă pe om, sub toate aspectele, în fluviul obiectelor însuflețite și neînsuflețite..." [14]

Acest admirabil pasaj, care vede în catedralele medievale „nu numai monumente ale acelui timp, dar și cea mai completă și mai concretă prezentare a omului și a ideilor lui, pe care o avem", cu greu l-ar fi atras pe un spaniol care îi prețuia pe Velasquez și Goya dar nu putea să vadă în El Greco decît „un oarecare regres". [15] Și totuși, această perioadă de întuneric și confuzie stabilise, cu mult înaintea Renașterii, tocmai principiul ce urma să-i fie atît de scump lui Ortega, al substanțialității luminii, care fusese identificat de Sfîntul Augustin cu izvorul ceresc al vieții, cu divinitatea, și transpus într-un lanternou din piatră strălucitoare, la Saint-Denis *(Planșa nr. 44)*, de către Abatele Suger, chiar la începutul Goticului. [16]

Observațiile acestea nu sînt, în nici un sens, arțăgoase, atîta doar că eu îmi urmăresc principalul meu scop — examinarea conceptului de umanism la Ortega în legătură cu arta modernă. Ortega, așa cum indică titlul celui mai relevant eseu al său, a văzut în întreaga dezvoltare a artei moderne un proces de dezumanizare, iar teza rămîne sau nu în picioare în funcție de validitatea conceptului său de umanism. Acest eseu a fost scris înainte de 1925, data primei ediții a volumului în care a apărut. Dacă e să facem critica lui Ortega, trebuie să ne amintim această dată, căci procesul pe care îl observa el pe atunci a atins astăzi o extremă pe care cu greu ar fi putut-o prevedea, deși acest gen de extremism reprezintă exact ceea ce a

avut el în vedere într-un eseu de mai tîrziu, „Despre extremism ca formă de viață“, eseu ce a fost inclus într-un volum postum, apărut în 1956, la un an după moartea sa.[17] Însă germenii acestor manifestări artistice de mai tîrziu erau, în 1925, deja evidente pentru un critic cu spirit de observație ca Ortega; Cubismul, Futurismul, Dadaismul și Suprarealismul, și diversele forme de artă abstractă își și dezvoltaseră principalele trăsături, și ne putem îndoi dacă, patruzeci de ani mai tîrziu, manifestările artei contemporane conțin ceva substanțial nou.

În *Dezumanizarea artei*, Ortega susținea că arta modernă ar fi întotdeauna nepopulară pentru că e extremă; ea este esențialmente nepopulară, spunea el, ba chiar antipopulară. Proliferarea de dată mai recentă a publicațiilor la modă despre arta modernă, gloatele imense care sînt atrase de unele expoziții de artă modernă din marile orașe ale lumii, și apariția unei ultime faze în arta modernă, ce se numește, de fapt, populară („pop-art“), ar putea să pară că aruncă o oarecare îndoială asupra aserțiunii lui Ortega. Sînt dispus, însă, să admit punctul de vedere al lui Ortega deoarece, gloate sau negloate, masele *nu înțeleg* arta modernă. Este o artă pentru o minoritate, o artă esoterică și ea rămîne foarte esoterică chiar atunci cînd se pretinde foarte populară. Pe baza acestui fapt, Ortega trece la principala sa deducție, și anume că, nefiind accesibile fiecărui om, impulsurile acestei arte nu sînt „caracteristice speciei umane“ — afirmație ce reprezintă, incidental, acuzația pe care Tolstoi o aducea împotriva artei moderne. Un alt ecou din Tolstoi este evident atunci cînd Ortega se apucă să dea răspuns propriei sale întrebări retorice: ce se întîmplă în mințile oamenilor, atunci cînd le „place“ o operă de artă? Răspunsul, spune el, este ușor. De exemplu, unui om îi place o piesă de teatru atunci cînd devine interesat de destinele ce-i sînt prezentate, „cînd dragostea și ura, bucuriile și supărările personajelor îl emoționează pînă într-atît, încît să participe cu totul la piesă, ca și cum aceasta s-ar petrece în viața reală... În poezie el caută pasiunea și suferința omu-

lui aflat în spatele poetului. Tablourile îl atrag dacă găseşte în ele figuri de bărbaţi şi femei pe care ar fi interesant să le întîlnească." [18] Şi aşa mai departe : pentru cei mai mulţi oameni, arta, aşa cum o înţeleg ei, este un mijloc prin care intră în contact cu întîmplări omeneşti interesante.

El merge mai departe, atrăgînd atenţia că „preocuparea pentru conţinutul uman al operei este, în principiu, incompatibilă cu plăcerea estetică propriu-zisă". Într-adevăr, „un obiect de artă este artistic numai în măsura în care nu este real". [19] Prin urmare, sîntem împinşi spre concluzia că există două categorii de artă, una pentru minorităţi şi una pentru cei mulţi, iar Ortega semnalează faptul că numai cel de al doilea tip de artă a fost mereu realist. Ca exemplu, el dă Evul Mediu în care a existat o artă aristocratică — „convenţională" şi „idealistă", şi o artă populară — realistă şi satirică. Ar fi putut să dea şi alte exemple, — artele hieratice şi artele populare din Egiptul antic sau din China. O astfel de diviziune reprezintă, într-adevăr, o tendinţă universală în istoria artei.

După părerea lui Ortega, această dicotomie poate să fie extinsă în tipul de artă convenţional sau idealist pînă la un punct în care conţinutul uman devine atît de slab încît e neglijabil, şi acesta este punctul pe care l-am atins astăzi. El notează şapte caracteristici ale artei moderne, pe care le socoteşte ca demonstrîndu-i afirmaţia :

> Arta modernă este (1) dezumanizată ; (2) evită formele vii ; (3) nu e decît operă de artă ; (4) este joc şi nimic altceva ; (5) este esenţialmente ironică ; (6) tinde spre realizare scrupuloasă ; şi (7) arta sfîrşeşte prin a deveni un lucru fără consecinţe.

Dintre aceste şapte trăsături ale artei moderne, Ortega consideră cea mai caracteristică tendinţa de dezumanizare, şi, în adevăr, se poate spune că celelalte trăsături sînt

o consecinţă a acesteia. Dar ce înţelege Ortega prin dezumanizare şi în ce măsură condamnă el această tendinţă ? El recunoaşte că tendinţa este inevitabilă, că ea reprezintă, dintr-un alt punct de vedere, elementul esenţial al *stilului* din artă. Acuzaţia sa se limitează la faptul că această tendinţă, după părerea lui, a fost dusă prea departe : „stilizarea a înăbuşit subiectul viu. Nici o relaţie nu e posibilă cu subiectele tablourilor moderne. Despuindu-le de aspectul lor de realitate «trăită», pictorul a aruncat în aer punţile şi a ars corăbiile care ne-ar fi putut aduce înapoi în lumea noastră de fiecare zi. El ne lasă închişi într-un univers obscur cu care sînt de neconceput raporturi umane... Acest nou fel de viaţă care presupune anularea vieţii spontane este exact ceea ce numim înţelegere şi bucurie a artei.“ [20]

Ar trebui să fie evident pînă acum că ceea ce-i reproşează Ortega artei moderne este tendinţa ei spre abstracţiune. Deşi Ortega argumentează că o artă pur abstractă nu e posibilă, întrucît „chiar în cea mai abstractă linie ornamentală se ascunde o reminiscenţă stăruitoare a unor anumite forme «naturale»“, intenţia artistului modern rămîne totuşi un act explicit de dezumanizare.

Din cînd în cînd s-ar părea că Ortega se simte înclinat spre cea mai bună dintre cele două lumi contradictorii : el înţelege că „stilul implică dezumanizare“, că stilul este „drumul regal al artei“ ; şi totuşi, a fi uman în sensul cel mai deplin al termenului înseamnă a urma realitatea şi a abandona stilul. Şi, astfel, ajungem la compromisul mediteranean tipic, la doctrina greacă — sau, poate, ar trebui spus aristotelică — a căii de mijloc, a măsurii, amiaza plină a intelectului.

Ortega era un filosof cu mult prea inteligent pentru a respinge extremismul artei moderne ca pe o aberaţie a minţii, ca pe un amurg al intelectului. El a înţeles că acest extremism este un fenomen istoric care a crescut dintr-o mulţime de rădăcini încîlcite, dar socotea că o cercetare

care să explice fenomenul reclamat e o sarcină prea importantă ca să o încerce. El şi-a încheiat polemica cu o acuzaţie finală atotcuprinzătoare : mişcarea modernă reprezintă un atac deghizat împotriva artei însăşi — „o mască ce ascunde saturaţia de artă şi ura împotriva ei" ; Ortega lăsa să se înţeleagă că acesta e doar un aspect al unui fenomen mai larg — dureroasa pică pe care omul modern din occident o poartă împotriva propriei sale realităţi istorice.

Că în esenţa ei arta modernă e strîns legată de evenimentele sociale şi economice ale vremii noastre este un adevăr pe care trebuie să-l recunoaştem cu toţii ; ea participă la acele elemente de revoltă şi disoluţie, de violenţă şi fragmentare, de distrugere şi reconstrucţie care dau desfăşurării politice a Europei de azi ambiguitatea ei intrinsecă. Dar asta nu face arta mai puţin „umană" ; dimpotrivă, ea îi dă artei relevanţa, semnificaţia, onestitatea interioară pe care le are. Chiar dacă avem în vedere acel aspect al artei moderne care l-a scandalizat cel mai mult pe Ortega, voinţa ei spre abstracţiune, pe care era dispus să o respingă ca pe o formă perversă de modestie din partea artistului, ca pe un refuz de a fi implicat în vulgarităţile epocii moderne, chiar şi atunci trebuie să dăm asigurări că o astfel de artă, prin ce are ea mai bun, prin arhitectura lui Mies van der Rohe, prin picturile lui Mondrian sau sculptura lui Gabo, în nici un caz nu este o artă negativă ; ea este o artă fără prefăcătorii. Dimpotrivă, o asemenea artă posedă cel mai înalt şi mai pozitiv ţel, voinţa de a crea o nouă realitate, de a se elibera de confuzia şi arbitrariul prezentului istoric şi de a-şi imagina paradigmele şi prototipurile unei civilizaţii noi şi mai bune. Dacă e vorba de claritate deplină, de amiaza plină a intelectului, nu ştiu unde ar putea fi găsite asemenea calităţi dacă nu în opera acestor artişti moderni.

Nu trebuie, însă, să las cititorului impresia că arta modernă este răscumpărată de cîţiva idealişti ca Mies

van der Rohe sau Gabo. Toată afirmația mea e că viața intelectului reprezintă numai o jumătate a vieții, și că acestei emisfere de lumină îi corespunde emisfera de întuneric, cerîndu-și dreptul la recunoaștere, la reprezentare, în mod egal. Vorbesc în metafore, dar ceea ce ipostaziez eu este existența simultană a două lumi, lumea Intelectului și lumea Instinctului ; iar toate încercările și ținta psihologiei moderne sînt menite să insiste pe bună dreptate asupra sănătății individuale și sociale, asupra necesității de a ajunge la înțelegere cu latura întunecată a cosmosului nostru omenesc. „Freud considera intelectul doar o speranță, scrie unul din cei mai buni comentatori ai săi, o speranță și nu o stare, iar lucrul esențial și fundamental — Instinctul. Gîndirea era un fenomen derivat sau secundar, un accident inevitabil al Instinctului frustrat ca și nevrozele.“ [21] Cu teoria sa despre libido, Freud eclipsează amiaza plină a intelectului, dar contrar opiniei unora din interpreții săi, el ne oferă oarecare speranță, și tocmai prin artă. Interpretarea dată de Freud artei ca o subjugare a nevrozei sau a bolii mintale este prea îngustă, dar, cel puțin, explică semnificația acelui tip de artă pe care-l disprețuiește Ortega sau, cel puțin, nu izbutește să-l înțeleagă : arta care corespunde nopții adînci a sufletului mai degrabă decît amiezii pline a intelectului.

Îmi iau rămas bun de la Ortega cu un sentiment de trădare pentru această însemnare critică. Ortega n-a fost un filosof reacționar ; dimpotrivă, el a salutat faptul că omul modern se orientează spre viitor și nu — ca omul Evului Mediu și, la urma urmei, ca cel al lumii antice — spre trecut. [22] Expresia cea mai bună, poate, a acestei atitudini deschise, o dă el în acel strălucitor eseu pe care l-a scris în 1932 pentru centenarul morții lui Goethe. Protestînd contra pasivității lui Goethe, a „Wertherismului fără vlagă“, a refuzului său de a-și trăi destinul, Ortega exclamă : „A trăi înseamnă tocmai necesitatea inexorabilă de a te defini, de *a intra într-un*

destin unic, de a-l accepta — adică, de a hotărî *să fii acest destin*. Fie că ne place sau nu, *trebuie* să ne realizăm «insul», vocaţia, programul de viaţă, «entelechia» noastră ; nu ducem lipsă de nume pentru teribila realitate care e eul nostru autentic (ego).“ [23] Aceasta este exact credinţa celor mai buni dintre artiştii noştri moderni, iar extremismul lor e doar un alt nume pentru teribila realitate care e ego-ul nostru autentic.

IX

DEZINTEGRAREA FORMEI ÎN ARTA MODERNĂ

ÎNAINTE de a vorbi despre dezintegrarea formei în arta modernă, ar trebui, poate, să definesc ce înțeleg eu prin integritatea artei.

Arta e un fenomen biologic; aceasta este supoziția mea de bază. Arta e mereu prezentă ca o caracteristică a speciei umane din momentul în care specia a apărut din obscuritatea preistoriei, și există o mulțime de dovezi pentru a afirma că arta, care înseamnă îndemînarea de a da o formă expresivă artefactelor omenești, a fost unul din agenții acestei apariții. Omul a devenit civilizat în măsura în care a putut să perfecționeze simpla utilitate, uneltele și agricultura esențiale pentru supraviețuire. Chiar aspectele sociale ale celor mai timpurii civilizații pot fi numite „civilizate" numai în măsura în care ele se ridică deasupra utilității pentru a da naștere principiilor de echitate sau dreptate, principii ce implică o discriminare sensibilă în relațiile umane. Așa cum susține Platon în dialogul său *Politicus*, statul este și el, sau ar trebui să fie, o operă de artă.

Scopul imediat al efortului creator ce duce la producerea unei opere de artă, a fost perfecționarea capacităților de percepție și discriminare ale omului, iar acest scop a fost atins printr-o înțelegere tot mai avansată a subtilităților formale. Dacă cercetăm procesul din punct

---

La început, conferință ținută la 28 septembrie 1964, la Kassel, Germania, în legătură cu Expoziția *Documenta III*.

de vedere ontogenetic și filogenetic, vedem cum organismul uman ajunge să stăpînească mediul înconjurător printr-o capacitate sporită de a discrimina între o formă și altă formă, iar această putere de discriminare este *estetică* — adică, o putere bazată pe educarea și exersarea simțurilor — văz, pipăit și auz. A discrimina între relativa semnificație a unei forme sau semnificația acelei forme în cîmpul senzației totale — astfel se prezintă facultatea estetică și tocmai această facultate este cea care, treptat, l-a diferențiat pe om de restul regnului animal, i-a dat acea conștiință de sine care constituie temelia religiei și a științei, și a determinat fecunditatea mereu crescută a minții și a imaginației sale. Rezultă că orice moment din istorie care provoacă o diminuare a sensibilității, o slăbire a conștiinței formei, reprezintă o mișcare retrogradă care conduce la declinul civilizației umane. Și aceasta, cred eu, este amenințarea prezentă a civilizației noastre.

Pînă acum, am folosit cuvîntul *formă* pentru a caracteriza obiectul unei conștiințe discriminatorii, dar într-un loc am vorbit și despre *subtilitățile* formei, și în acest fel am început să introduc o limitare importantă. Forma este un concept impersonal — un concept teoretic sau absolut, — iar ceea ce există în condiția noastră omenească sînt diverse aproximări ale formelor ideale. Nu intenționez să fiu metafizic în această chestiune ; tot ce vreau să spun e că între un cerc perfect, desenat cu compasul, și sesizarea și reprezentarea noastră nemijlocită a unui cerc, este o deosebire determinată de organele de sensibilitate individuale. În procesul de observare și execuție, noi aproximăm legile matematice și, așa cum au remarcat toți filosofii artei sensibili, ceea ce numim operă de artă păstrează aceste aproximări. Uneori numim opera de artă „act de tatonare specific uman". Ruskin exprima același adevăr atunci cînd spunea că toate operele de artă autentice sînt rezultatul legilor matematice „încălcate organic". Problema este că ceea ce numim viață și ceea ce numim lege sînt fundamental incompa-

tibile : viaţa depăşeşte legea de dragul aventurii, al progresului, poate pur şi simplu de dragul unei necesare libertăţi, a libertăţii de joc. Cu alte cuvinte, în fiecare operă de artă autentică (şi prin „autentic“ înţelegem ceva ce serveşte unui scop biologic, ceva ce este avantajos *din punct de vedere genetic)* există două elemente : unul de natură matematică, dînd naştere categoriei de *frumos* şi altul de natură organică, dînd naştere categoriei de *vitalitate*. Cele mai mari opere de artă sînt cele care combină aceste două elemente într-o formă căreia îi spunem organică întrucît ea posedă şi frumuseţe şi vitalitate.

Dacă elementele formale dintr-o operă de artă sînt, în esenţa lor, absolute şi imuabile, acele elemente care o fac organică sînt, prin contrast, flexibile şi schimbătoare, progresînd prin încercare şi eroare, dobîndind eficacitate prin efort individual. Această putere a unui individ de a obţine eficacitatea unei activităţi organice o numim *stil* şi ea este la fel de esenţială pentru integritatea artei ca şi forma. Forma devine organică prin capacitatea individului de a o perfecţiona pînă capătă vitalitate. Aceasta e întotdeauna o realizare personală — adică, nu există nimic concret sau care să se poată măsura, cu privire la calitatea dobîndită astfel ; ea este o prezenţă, *une durée pure* în sensul lui Bergson, şi nu poate fi sesizată de intelect. Calitatea aceasta este accesibilă numai acelei facultăţi pe care o numim intuiţie, şi nici o cantitate de scepticism nu-i în stare să ne priveze de acest cuvînt necesar pentru a indica forţele sau procesele inaccesibile pînă acum observaţiei ştiinţifice. Într-o operă de artă, există întotdeauna acest element intangibil, de nedefinit, căruia opera de artă îi datorează vitalitatea, forţa ei magică de a da intensitate vieţii, iar stăpînirea de către un artist a acestei puteri transformatoare reprezintă stilul său.

În acest sens, toate epocile mari ale artei sînt vitale şi toate operele de artă individuale din asemenea epoci posedă stil. Numai în perioadele decadente şi academice, vitalitatea artei e sacrificată pentru reguli şi formule ;

numai în astfel de perioade individualitatea și excentricitatea sînt disprețuite. Mișcarea modernă din artă este un efort imens, care durează de mai bine de un secol, pentru a-i restitui artei funcțiunea ei vitală, pentru a face din artă, din nou, un mod organic de percepție și comunicare. Delacroix, Courbet, Constable, Turner, Degas, Cézanne, Matisse, Picasso, Gabo, Moore — aceștia sînt cîțiva dintre artiștii reprezentativi care, treptat, au eliberat arta de sterilitatea ei academică, făcînd-o din nou o expresie a înțelegerii crescînde a realității de către om.

Astfel se prezintă integritatea artei: o concentrare intransigentă asupra unității formale, asupra vitalității stilistice pentru ca arta să slujească conștiința în desfășurare a umanității în efortul total de a institui o lume umană chiar în mijlocul unui univers indiferent.

Să reflectăm acum la forțele ce amenință integritatea artei, la modalitățile de dezintegrare pe care le voi trece în revistă în categoriile de *incoerență, insensibilitate, brutalitate* și *intimizare.*

Ansamblul mișcării moderne este acuzat uneori de incoerență, dar o astfel de critică confirmă incoerența cu o trăsătură caracteristică foarte deosebită, cu informalitatea (cf. Capitolul IV). Incoerența este eșecul de a atinge integritatea formei, sau indiferența deliberată față de ea; incoerența este haosul.

Informalitatea, prin care înțelegem, în general, *iregularitatea* formală, nu este în chip necesar haotică. Natura e plină cu forme organice care sînt neregulate într-un mod superficial. Ar fi posibil ca fiecare formă din natură — și nu există nici un motiv pentru care să ne limităm observațiile la formele organice — să poată fi explicată ca rezultat al unei interacțiuni de forțe, electromagnetice sau cosmice, ce se pot măsura sau prezice, însă, pentru ochiul omului, ajutat sau nu de microscop, multe din structurile materiei au un caracter informal. Din cauze pe care nu le putem explica, astfel de structuri atrag sensibilitatea noastră estetică, ne fascinează. Exemple evidente sînt norii cumulus pe un cer senin, petele de pe

ziduri, formaţiile de licheni de pe arbori, formaţiunile neregulate de rocă, în special cele erodate de vînt sau de apa mării. Dar în natură, există mii şi mii de asemenea forme neregulate care prezintă, dintr-un motiv misterios, acelaşi gen de fascinaţie.

Artistul modern ştie să creeze forme care sînt neregulate în sensul acesta, şi care au o putere de atracţie similară. Micşorarea cunoscută sub numele de Expresionism abstract s-a dedicat explorării acestui tărîm al formei neregulate, şi nu e nici o îndoială că fiecare artist în parte poate înzestra astfel de forme cu stil şi vitalitate. Semnificaţia lor mai profundă nu va fi exclusă ; ele ar putea să fie forme arhetipale, corespunzătoare unui sindrom psihic din mintea artistului. Dacă acel sindrom este personal, el nu poate să obţină din partea spectatorului nimic mai mult decît curiozitate sau simpatie, cu greu simţăminte estetice. Dar formele arhetipale ar putea să aibă o semnificaţie universală, dacă am accepta ipoteza lui Jung despre un subconştient colectiv. Este greu de explicat, pe baza oricărei alte supoziţii, extremele pe care le atinge informalitatea (de exemplu, unele din picturile artiştilor americani cum sînt De Kooning, Sam Francis, Jackson Polloc, Franz Kline etc. *Planşa nr. 55—57, 59).* Chiar dacă ei nu înregistrează nimic mai mult decît formula grafică a unui gest, gestul, în măsura în care nu e fără rost şi deci incoerent, este probabil semnificativ ; caligraful înregistrează o stare de spirit.

Incoerenţa este fără sens : ea înseamnă ruptura tuturor relaţiilor semnificative, şi corespunde sfărîmăturilor lăsate de un cutremur de pămînt. Există artişti contemporani care nu ezită să expună sfărîmăturile unei tulburări mintale corespunzătoare unui cutremur de pămînt. O astfel de dezintegrare formală este întovărăşită de obicei de o altă ameninţare împotriva integrităţii artei : lipsa de stil, sau insensibilitatea.

Stilul, aşa cum observa Goethe o dată, aparţine celor mai adînci temeiuri ale personalităţii. El este o mărturie vizibilă a ciocnirii care are loc în psihic între spirit şi

materie, spunîndu-ne în ce măsură spiritul a fost în stare, pe această arenă, să îndrepte materia pe calea satisfacerii propriilor ei cerințe de exteriorizare sau expresie. Ca indivizi aruncați în societate, noi sîntem obligați să comunicăm unul cu altul, nu numai pentru ajutor reciproc în lupta pentru supraviețuire, ci pentru încrederea în noi înșine, la drept vorbind pentru conștiința de sine. Devenim persoane distincte numai în măsura în care ne afirmăm deosebirile, și ne afirmăm deosebirile prin obiectivarea lor în gesturi de diverse categorii. La un nivel elementar, astfel de gesturi ar putea să fie numai un ton al vocii, o expresie a feței, o atitudine sau o mișcare obișnuite. Dacă dorim, însă, să stabilizăm asemenea expresii ale individualității, creăm un obiect care să le poarte amprenta. Unele opere de artă nu sînt altceva decît acest lucru : expresii ale eului, dar, cum ne spunea cîndva T.S. Eliot, trebuie să avem de exprimat întotdeauna un eu. Mai adesea, totuși, nu creăm obiecte al căror unic scop să fie reprezentarea unui eu ; mai degrabă, reprezentăm eul în tot ceea ce facem, așa încît, fie că pictăm un tablou, sau construim o casă, sau facem un scaun, noi lăsăm urma unicității noastre pe ceea ce facem. Acea urmă a unicității noastre este stilul nostru, și deși s-ar putea să fim influențați de modul în care alți indivizi și-au exprimat sau își exprimă unicitatea, sîntem judecați ca avînd un stil bun dacă sîntem credincioși eului nostru, sensibilității noastre unice.

Uneori se spune că putem exprima eul numai prin selecția pe care o facem în imaginile disponibile, că urmărirea originalității este zadarnică și, în orice caz, o risipă de efect. Aceasta este una din scuzele folosite pentru a justifica „pop-arta" sau oricare tip de autoexprimare, ce se dispensează de stil. Asemenea non-artă a fost numită „arta care privește lateral", ceea ce pare să fie o mărturisire a caracterului ei evaziv. Putem să cădem de acord că eticheta de „pop-artă" induce în eroare ; că „arta din ea e departe de a fi populară" și că „termenul de pop este folosit aici exact pentru că el înseamnă anti-

artă". Ceea ce se înțelege printr-o artă care este anti-artă e de fapt o artă complet lipsită de stil, și tocmai acest factor personal este cel pe care anumiți artiști vor să-l sacrifice acum, fără a sacrifica totuși valoarea artei pe piață. Obiectele trebuie făcute în continuare deoarece nu există nici un fel de negoț cu stările de spirit subiective.

Există, ni se spune în același context, „o admirație nostalgică pentru imaginile ce reprezintă, incontestabil, obiecte de rînd. Nimic nu-i mai vulgar decît un ambalaj colorat de gumă de mestecat, totuși, el posedă, fără efort și în chip automat, prin natura lui, proprietatea cea mai dorită pentru artă. Nostalgia se combină cu o altă dorință, dorința fierbinte după materialul care va fi de-a dreptul inacceptabil și care se va împlînta în gîtlejul cultivat așa cum se cuvine să se împlînte arta adevărată. Aceste cerințe, oricît de falsificate ar putea ele să pară, sînt necesități reale. Există în ele o disperare, iar această disperare a înlăturat unele din supozițiile cele mai întreținute ale picturii moderne." [1]

Putem înțelege dorința de a crea o artă care să se împlînte în gîtlejul cultivat „așa cum se cuvine să se împlînte arta adevărată" ; aceasta a fost dorința tuturor artiștilor revoltați împotriva tradițiilor academice ale trecutului. Aceasta a fost în mod sigur dorința dadaiștilor și a suprarealiștilor din vremea noastră, și unul din aspectele cele mai plicticoase ale artei numite eronat pop-artă este repetarea gesturilor care se împlîntau în gîtlejul educat acum cincizeci de ani, dar care au fost înghițite de multă vreme și eliminate pentru că își îndepliniseră scopul. Nu există nimic nou în pop-artă, cu atît mai puțin în folosirea de către ea a imaginilor populare luate de pe pachetele de țigări și comicsuri ; exact același gen de sfărîmături a fost exploatat de artiști precum Kurt Schwitters, Picabia, Marcel Duchamp și Man Ray. Există însă această deosebire : în revolta lor extremă împotriva artei cultivate, dadaiștii rămîneau artiști, adică, își păstrau stilul. Chiar atunci cînd, ca în cazul lui Marcel Duchamp, nu era implicat nici un fel de stil, ci mai

degrabă selectarea și izolarea unui „anume tip de obiect", gestul era tot atît de efemer pe cît de spiritual. El n-a fost proiectat ca o glumă care să fie repetată.

S-ar putea spune că pînă și o glumă ar putea să aibă stil, și acest lucru e adevărat. Fiecare gest omenesc, atît timp cît este expresiv, are stil, ceea ce reprezintă și justificarea acțiunii de a picta. Dar gestul trebuie să aibă un scop semnificativ, el trebuie să trimită mingea în acea parte a terenului de tenis în care o așteptăm cel mai puțin, acolo unde cîștigă un punct. Un gest monoton nu are nici un fel de stil; el este rezultatul plictiselii.

Absența stilului conduce la apoteoza brutalității. Că această însușire ar putea fi oferită drept un substitut al stilului nu e surprinzător poate, într-o epocă ce se distinge prin vandalismul și violența ei criminală. Ea este explicată, probabil, și într-o oarecare măsură justificată ca revoltă împotriva sofisticării și rafinamentului, și este semnificativ faptul că e mai răspîndită în arhitectură decît în celelalte arte (deși are analogii în literatură). În arhitectură ea are unele avantaje evidente : economisește bani și prin urmare prezintă interes pentru omul de afaceri insensibil. Aspectul ei vizual este stîngăcia, iar un gest brutal în artă e tot atît de urît ca un gest brutal în comportament.

Un gest brutal poate fi folosit pentru a inspira groaza, și există în artă efecte admisibile atunci cînd înțelesul e cel de groază sau de *terribilità*. Din motive misterioase, frumusețea și groaza stau foarte strîns împreună, dar, atunci cînd le găsim asociate într-o operă de artă, faptul semnificativ este asocierea lor, nu prezența unui element sau a celuilalt. Groaza este introdusă, în teatrul grecesc sau elizabetan, pentru a produce catharsis-ul, pentru a lăsa o liniște ce pare cu mult mai intensă după trecerea furtunii. Nu acesta este însă țelul contemporanilor noștri brutaliști, care nu sînt în stare să efectueze o sinteză între groază și frumusețe, dar care-și lasă publicul într-o stare de indignare și profundă întristare.

Ceea ce înțeleg prin nesiguranța numită *intimizare* este o caracteristică generală a artei moderne, o caracteristică ce merită mai multă considerație decît i s-a dat pînă acum. Vorbim despre o glumă intimă, vrînd să spunem prin asta o glumă ce nu poate fi înțeleasă sau apreciată de toată lumea, o glumă care este distractivă probabil doar pentru cel care o face. Tot mai mulți din tinerii noștri artiști comit în picturile și în sculptura lor glume de acest fel. Autorul anonim al expunerii pe care am citat-o mai sus susține că „noțiunea de *expresie* și noțiunea de artist, înțeles ca un individ aflat în comunicare cu noi prin intermediul unui cod pe care-l putem descifra, nu sînt adecvate situației. Noțiunea de relație între artist și spectator, analogă într-un fel cu o relație verbală este total demodată, și demodată nu numai pentru Albers și Kline ci, în egală măsură, pentru Appel și Giacometti. Tot ceea ce știm este că un creator de artă a simțit nevoia unui anumit gen de obiect în viața lui — în atelierul lui — și a procedat la crearea acestuia, și că alții, văzînd obiectul, recunosc nevoia și o consideră satisfăcătoare."

Aceasta pare să fie o situație ilogică. Artistul, ni se spune, nu are nici o dorință de a comunica cu noi; el creează numai „un anumit gen de obiect" pe care îl vrea în preajmă pentru a-și satisface o nevoie intimă. Dacă îi violăm însă intimitatea, atunci el ar putea să descopere că, în definitiv, obiectul său intim satisface necesitatea noastră intimă. Cu alte cuvinte, el a realizat o comunicare, s-a exprimat pe sine într-un semn sau simbol care are semnificație generală.

Acest lucru pare să fie un noroc ieșit din comun și dacă se întîmplă ca intrusul în intimitatea artistului să fie un colecționar sau un negustor care și el are nevoie de „un anumit gen de obiect", atunci indiferentul artist este și mai norocos — nevoile sale intime devin valori publice. Dar situația e întotdeauna aceasta? Nu e mai probabil că artistul sau „creatorul de artă", cum e numit el acum, „simțind nevoia", face un obiect care nu are nici o semnificație pentru nimeni în afară de el

însuşi, un obiect fără frumuseţe sau vitalitate, un obiect de non-artă?

Aceasta este, într-adevăr, ceea ce se întîmplă în majoritatea cazurilor. Aceste mîzgăleli şi linii dezlînate, aceste asamblări de vechituri ruginite de la grămada de deşeuri sau maidanul de gunoi, ce înţeles sau semnificaţie pot avea ele pentru „alţii", afară de cazul în care se face o concesie noţiunii de relaţie între artist şi spectator? Arta *este* comunicare şi, cu toate că fiece metodă şi fiecare gen de material sînt admisibile, materialele şi metodele trebuie să stabilească o relaţie vizuală între artist şi spectator. Arta întotdeauna a fost şi trebuie să rămînă un mod de exprimare simbolică, iar acolo unde nu există nici un simbol şi, prin urmare, nici un fel de exprimare, nu există artă. A nu afirma acest lucru, cu toată convingerea posibilă, înseamnă a trăda o credinţă sacră.

S-ar cuveni să fiu mai precis, să numesc artiştii şi criticii care au trădat această credinţă. Ezit să fac asta, nu numai pentru că numele lor este imens ca număr, dar şi pentru că mişcarea reneagă chiar conceptul responsabilităţii personale. Întregul scop al artei ca activitate creatoare şi cognitivă este pus sub semnul întrebării. Lucrul la care asistăm nu este numai dezintegrarea formei în artă, ci dezintegrarea inteligenţei însăşi, o decădere în eternul „bîlci al distracţiilor" care nu este nici bîlci nici distractiv, ci un infern în care vandalii unei economii urbane, alienaţi intelectual şi insensibili moral, năvălesc în nemiloasa lor căutare a unui obiect asupra căruia să-şi cheltuie energiile distructive.

Dezintegrarea, prin definiţie, nu are nici un principiu unificator, însă trebuie găsită o etichetă care să acopere diversele fenomene ale scenei contemporane, şi astfel termenul de „pop-artă" a ajuns la modă. El a fost inventat prin analogie cu muzica pop, dar muzica pop este autentic populară, o versiune modernă a muzicii folclorice. S-ar putea să fie complicată şi să contrazică toate canoanele muzicii academice, dar ea izvorăşte din popor şi satisface nevoia de stimulare şi eliberare emoţională a

oamenilor. Pop-arta nu poate ridica o astfel de pretenţie : ea nu are nici un fel de rădăcini în cultura de masă, iar pretenţia ei de a selecta şi de a accentua imagini populare este o înşelătorie. Ceea ce exploatează ea este, în cea mai mare parte, un lucru cu totul deosebit : imaginea comercială — adică, o imagine născocită de agenţi publicitari abili pentru a convinge publicul să cumpere bunurile de masă (băuturi, alimente conservate, cosmetice, mecanisme de orice fel) sau, alternativ, pentru a convinge acelaşi public să sprijine un anume gen de distracţie (sport, cinematograf, dans). Ceva mai deosebite, dar justificate şi ele din punct de vedere comercial, sînt diversele tipuri de desene umoristice care în mod sigur exploatează emoţiile maselor, dar fac aceasta nu pentru vreo satisfacţie emoţională, ci pur şi simplu pentru a încuraja vînzarea unei publicaţii periodice cu reclame comerciale. Întreaga gamă a unor astfel de imagini populare este un produs secundar al capitalismului competitiv şi, ca atare, nu există în ţările necapitaliste.

Nu fac o astfel de remarcă dintr-o înclinaţie etică ; întotdeauna arta a fost indiferentă faţă de legile morale. E de conceput ca imaginile vizuale inventate pentru exploatarea publicului să poată ajunge substanţa unei arte picturale autentice, opera lui Stuart Davis, pictor american revendicat adesea ca precursor al „pop-artei“, fiind un exemplu de artă autentică de acest tip. Dar în tablourile lui Stuart Davis *(Planşa nr. 60)* imaginile se supun unei discipline estetice ; ele sînt compuse cu tot atîta grijă ca imaginile dintr-o pictură academică — Stuart Davis ar putea fi criticat, într-adevăr, pentru felul său academic de a folosi imaginile populare. Din cînd în cînd, un artist pop poate folosi acest material cu o acuitate intelectuală şi cu o îndemînare compoziţională care să dea spectatorului o tresărire momentană de plăcere ; acest fapt ar explica atracţia pe care o exercită pictori ca Larry Rivers, Kitaj *(Planşa nr. 61)* şi Rauschenberg. Asemenea pictori au o „caligrafie“ ce poate fi recunoscută, şi-şi asamblează sfărîmăturile lor vizuale cu un simţ

atent pentru culoare și compoziție. E îndoielnic, totuși, dacă aceste rămășițe ale unei conștiințe estetice sînt suficiente pentru a le salva operele de incoerența finală.

Se va spune că astfel de criterii estetice sînt în afara chestiunii : aceasta este anti-artă, nu artă, iar estetica este un cuvînt murdar. Artistul pop seamănă cu acei ateiști care-și fac religie din necredința lor : el nu acceptă nici un etalon de judecată. Nu se adresează nici unui public, și nu reprezintă nici un punct de vedere. El se face ecoul poeziei lui Goethe din care și-a luat deviza nihilistul Max Stirner ; a mizat totul pe nimic :

Ich hab' mein sach' auf nichts gestellt

O filosofie a nihilismului, a egoismului extrem, este permisă, dar ea trebuie să fie exprimată coerent dacă e să fie luată în serios. Și, cu tot disprețul său pentru valorile estetice și morale, pentru modelele academice și categoriile artistice, artistul pop vrea să fie luat în serios — altfel, de ce își expune operele în public și-i cere acestuia să plătească pentru ele prețuri piparate ?

În sfîrșit, așa cum sugerează un foarte pătrunzător critic (Anita Brookner în *The Burlington Magazine*, din iunie 1964), această absență a modelelor devine în cele din urmă plicticoasă. În recenzia sa la Expoziția Gulbenkian din Galeriile de artă Tate, recenzie ce se află în catalogul din care am și dat cîteva citate, ea observă că „aceste tablouri nu sînt doar spălăcite (sau ciudate, sau provocatoare) ; ele pur și simplu nu sînt explicite". Prin aceasta, ea vrea să spună că, deși aceste tablouri pot fi „explicite ca efect", ele rămîn „de nepătruns în ceea ce privește mobilul lor". O pictură dadaistă avea o *raison d'être :* să-și bată joc de pretențiile și solemnitatea artei academice ; pictura suprarealistă pretindea că se află „în slujba revoluției". Chiar futuriștii, deși și-au proclamat vehement independența față de toate valorile acceptate, disprețul pentru muzee și biblioteci, au propus totuși idealuri noi. „Măreția lumii a fost îmbogățită cu o nouă frumusețe : frumusețea vitezei", declarau ei în primul

lor Manifest. Ei au respins idealurile de „armonie“ și „bun-gust“, dar în locul acestora au pus idealuri ca „dinamism universal“ și „transcendentalism fizic“, chiar „sinceritate“ și „puritate“. Pop-arta nu are nici un ideal deoarece, ca mișcare artistică, ea crede numai într-o legătură cu ceea ce există în activitățile urbane. Artiștii pop nu au nici un interes pentru natură, dar înlocuiesc natura cu haosul vizual din preajma lor. Legătura lor cu viața este promiscuă și, cu toate că trebuie să se conformeze anumitor limitări materiale pentru a asambla o imagine efectivă, ei se agață de orice mortăciune din canalul de scurgere al orașului.

Ei reușesc să pună în încurcătură pe critici, iar acest lucru poate să fie unul din țelurile lor. A da o mare importanță bufoneriilor lor înseamnă a cădea în cursa pe care ne-au întins-o. Ei ne silesc să fim solemni în fața unor naivități, să crestăm baloanele-jucărie cu bisturiul. Nu artiștii sînt cei care provoacă pe critic, ci oamenii de rînd care nu au nici un simț al valorilor estetice. Acești oameni, datorită faptului că sînt plictisiți și înstrăinați, acceptă în locul operei de artă (care întotdeauna cere concentrare și efort din partea spectatorului) o incitare a simțurilor tot atît de scurtă și banală ca o completare la un spectacol într-un parc de distracții. Cei ce s-ar cuveni să fie blamați sînt negustorul de artă și directorul muzeului, deoarece ei fac achizițiile din spațiul expoziției ; din nefericire, totuși, ei pot să spună, perfect adevărat, că nu fac altceva decît să dea publicului ceea ce acesta dorește.

Și astfel ajungem, în cele din urmă, la problema socială — nu atît la chestiunea rolului artistului în societate, sau la chestiunea folosirii potrivite a timpului liber într-o societate de consum, ci, mai degrabă, la problema generală a decăderii civilizației noastre.

Am început prin a afirma că arta este un fenomen biologic, strîns legat de dezvoltarea conștiinței de sine și a inteligenței. Relația dintre dezvoltarea individului și dezvoltarea socială este strînsă și intricată ; s-ar putea

spune că omul se dezvoltă ca specie, dar că pașii hotărîtori sînt făcuți de indivizi. Bineînțeles, biologul va pune la punct o asemenea generalizare vagă și va avea rezerve față de ea, dar singura chestiune pe care doresc să o formulez nu va fi contestată — anume, că ceilalți oameni sînt parte a mediului înconjurător în care individul își dezvoltă conștiința despre lume. Fiecare din noi este o parte a celuilalt, și victoriile noastre asupra naturii se obțin prin ajutor mutual.

Arta este, în același timp, o activitate care perfecționează sensibilitatea și o activitate care inventă și desăvîrșește simbolurile exprimării. Aceste două aspecte ale vieții omului — autointegrarea și intercomunicarea — sînt inseparabile.

Întregul proces, implicînd gestul, vorbirea, inventarea semnelor și alfabetelor, reprezentarea metaforică a experienței (mit, istorie, poezie, artă plastică) este infinit de complex, însă întotdeauna, în momentul de început al evoluției, focarul strălucitor al atenției și intenției animale este sensibilitatea discriminatorie — adică, facultatea estetică. A slăbi această concentrare nervoasă de energie, sau a te lipsi de ea înseamnă a renunța nu atît la lupta pentru existență, întrucît aceasta depinde de abilitate și de forța brută, cît la voința de a trăi din abundență, la revărsarea erotică a energiei în tărîmul libertății și al delectării.

Distincția subtilă între trăire și delectare, între satisfacție și plăcere se realizează prin procesul estetic, prin discriminarea formelor și înțelegerea senzuală a stării de obiect, a acelei ființări-în-sine care transcende ființarea-pentru-un-scop. Aceasta nu e o distincție metafizică; este o distincție pur practică în evoluția umanității, și pe înțelegerea acestei distincții se întemeiază întreaga alcătuire a civilizației : nu numai gîndirea metafizică dar și invenția științifică și tot ceea ce cutezăm să numim progres, menite să ne ușureze destinul animalic.

Poate să pară greu de pus sub semnul egalității toate variatele manifestări ale artei cu această realizare a civilizației umane și, indiscutabil, noi folosim noțiunea de

artă într-un sens foarte larg, în sensul unei discriminări sau rafinări progresive a percepţiei. Dar tocmai acest sens larg este cel care acoperă toate manifestările de artă din istorie (de la picturile preistorice din peşteră la pop-artă) şi este sarcina şi datoria criticului să decidă care din manifestările acestea diverse este pozitivă şi care negativă. Arta este în slujba vieţii, critica este în slujba vieţii ; oricare altă supoziţie este o trădare a destinului nostru uman.

În ce măsură sîntem responsabili noi, criticii, de actuala fază nihilistă din artă ? Este ea o consecinţă logică a tot ceea ce ne-am străduit să facem în ultimii cincizeci de ani ? Mişcarea care a început cu Cézanne şi cu hotărîrea sa de a smulge secretul fiinţei din universul vizibil, duce ea în mod logic şi inevitabil la actuala dezintegrare a imaginii vizuale ? Mi-aş pune cenuşă în cap dacă aş gîndi astfel. Dimpotrivă, marea întreprindere iniţiată de Cézanne a apucat adesea o cale greşită şi unele din călăuzele ei s-au pierdut în deşert. Însă linia principală a progresului este clară şi consecventă. Fie că se prezintă ca o extindere a experienţei perceptuale sau ca o realizare a sentimentului interior, scopul esenţial al artistului modern este statornicirea fiinţei. El şi-a eliberat viziunea de sarcina ei de reproducere numai, obsesie a tradiţiei Renaşterii degenerate, şi a îndrăznit să fie creator, adică, să treacă dincolo de nivelul acceptat al existenţei. Vorbesc în termeni oarecum heideggerieni, dar Heidegger este singurul filosof modern care a înţeles că arta are acest scop vital şi predominant, anume, că ea este un act de violenţă care dezvăluie fiinţa. Arta este ceea ce determină în modul cel mai nemijlocit ca fiinţa *să dureze*, stabilizînd-o în ceva prezent, adică în opera de artă. Pentru acest motiv, arta trebuie să fie întotdeauna revoluţionară, căci, în situaţia noastră existenţială, nu putem rămîne inactivi (inactivitatea în acest sens este o moarte în viaţă). Ne luptăm necontenit cu aparenţa şi împotriva nimicniciei care este moartea. Sîntem mereu ameninţaţi de dezintegrare spirituală şi mintală, preludiu al dezinte-

grării fizice și al morții, iar arta reprezintă efortul de a rezista dezintegrării, „de a ne redobîndi ființa din confuzia exterioară". Acest lucru nu-l putem face prin gîndire, prin orice fel de intelecție. Ființa poate fi dezvăluită numai într-un obiect, iar momentul dezvăluirii este momentul în care devenim conștienți de *logosul* încorporat în opera de artă. [2]

Această mare acțiune a fost trădată de arta tolerantă din zilele noastre, arta care „abandonează principiile călăuzitoare filosofice". Această artă fără concentrare, fără legături, această artă care se laudă cu inconsecvența și incoerența ei nu e de loc artă și, deși unii din profesioniștii ei sînt neîndoielnic sensibili, ei sînt asemenea copiilor delicvenți care distrug fără rușine un obiect frumos pentru că nu sînt iubiți, pentru că iau în nume de rău lumea, pe care nu ei au făcut-o, o lume într-adevăr întristătoare — o lume caracterizată, în cuvintele lui Heidegger, prin „dispariția zeilor, distrugerea pămîntului, standardizarea omului, supremația mediului". [3]

Mi-am pierdut prea mult timp cu critica unei faze a artei moderne, fază ce este indiscutabil efemeră și care s-ar putea să nu mai fie la modă înainte ca aceste cuvinte să poată avea vreun efect. Dar condițiile sociale care determină ivirea unui asemenea gen de anti-artă nu-s efemere; ele există în noi cu o intensitate tot mai sporită și înspăimîntătoare. Cîtă vreme nu vom putea să oprim aceste procese de distrugere și standardizare, de materialism și mijloace de comunicație de masă, arta va fi întotdeauna supusă amenințării dezintegrării. Artele autentice de astăzi sînt angajate într-o luptă eroică împotriva mediocrității și a valorilor de masă, iar dacă vor pierde această luptă, atunci arta, în oricare accepție semnificativă, va fi moartă. Dacă arta moare, atunci spiritul omului devine neputincios și lumea recade în barbarie.

NOTE EXPLICATIVE

PREFAȚĂ

1. (p. 12) *The Life of Forms in Art (Viața formelor în artă)*. Traducerea engleză a volumului *La Vie des formes,* Paris, 1936. New York (Wittenborn), 1948.

I. ORIGINALITATEA

1. (p. 16), R. Goldschmidt, *The Material Basis of Evolution (Baza Materială a evoluției),* London și New Haven (Yale Univ. Press), 1940.
2. (p. 17), Colecția Bollingen, vol. XXIX. New York (Pantheon Books), 1951. O altă traducere a fost făcută de Shih-Hsiang Chen și publicată separat de Anthoensen Press, Portland, Maine, în 1953. Citez traducerea aceluiași pasaj :

Asemenea clipe în care Spiritul și Materia
 fac o comuniune desăvîrșită
Și largi perspective se deschid către zone
 în întregime interzise pînă atunci,
Vor veni cu o irezistibilă forță,
Și vor trece ; plecarea lor nicicum nu
 poate fi împiedicată.
Ascunzîndu-se, ele dispar ca o scăpărare
 de lumină ;
Manifestîndu-se, sînt asemenea sunetelor
 ce se înalță între pămînt și cer.
Atît de pătrunzătoare este mintea în astfel

de clipe de înțelegere divină,
Încît ce haos ar putea să fie acela pe
care să nu izbutească a-l pune în miraculoasă ordine ?
În timp ce înaripate gînduri, asemenea
brizelor repezi, își iau zborul din
adîncurile inimii,
Cuvinte elocvente, ca un izvor țîșnitor,
curg între buze și dinți.

Nici o floare, sau plantă, sau jivină
nu risipesc prea mult splendoarea,
Pentru a fi recreate sub pana scriitorului,
De aici provin cel mai minunat spectacol
care a copleșit vreodată ochiul,
Și notele celei mai alese muzici
care a bucurat urechea.

3. (p. 17). Iau versiunea literală a acestei strofe din comentariul profesorului Hughes.
4. (p. 17), *Zen through the Art of Archery (Atingerea stării Zen prin intermediul artei de a trage cu arcul)*, de Eugen Herrigel, London (Rontlege & Kegan Paul), 1953.
5. (p. 18), *On Modern Art (Despre Arta modernă)*, trad. de Paul Findlay, London (Faber), 1948.
6. (p. 20). În această chestiune se cuvine să-mi mărturisesc pe loc dependența de Leone Vivante, filosof care și-a dedicat aproape întreaga viață tocmai acestei probleme. În special în două opere — *Intelligence in Expression with an Essay on Originality of Thought: and its Physiological Conditions (Inteligența în expresie cu un eseu asupra originalității în gîndire și condițiilor fiziologice)* și *Notes on the Originality of Thought: The Concept of Internal Necessity: Poetic Thought and Constructive Thought (Însemnări despre originalitatea gîndirii: Conceptul de necesitate interioară: gîndirea poetică și gîndirea constructivă)*, ambele traduse în limba engleză, întregul subiect este explorat cu o subtilitate și o profunzime cu care nu pot spera să concurez; îmi pot exprima doar datoria, cu o vechime de patruzeci de ani acum, față de colegul italian.

7. Ambele traduse de Profesorul Brodrick-Bullock, prima publicată de C. W. Daniel & Co. (London, 1925), a doua de John Lane (London, 1927).
8. (p. 20). Aceasta e o concepţie despre poezie (şi la drept vorbind despre originalitate) care e reluată de cîţiva filosofi germani, în special de Ernst Cassirer şi Martin Heidegger. Cf. Cassirer, *Language and Mith (Limbaj şi mit)*, trad. de Susanne K. Langer, New York (Harper), 1946 ; Heidegger, *Existence and Being (Existenţă şi fiinţă)*, London (Vision Press), 1949 („Hölderlin şi esenţa poeziei").
9. (p. 22), *Poetic Diction : A Study in Meaning (Stilul poetic : studiu al sensului)*, (Faber & Gwyer), 1928, pp. 134—136. Întregul capitol despre „Crearea sensului", din care e luat acest citat, este relevant pentru demonstraţia mea.
10. (p. 23), *Op. cit.*, pp. 137—138.
11. (p. 24), Citat după Derek Stanford, *Christopher Fry : an Appreciation (Consideraţii asupra lui Christopher Fry)*, London (Peter Nevill), 1951, p. 94.
12. (p. 25), *Biog. Literaria*, I, 15.
13. (p. 26), London (Faber & Gwyer), 1928.
14. (p. 30), De Georges Duthuit, în *The Fauvist Painters, (Pictorii fauvişti)*, New York (Wittenborn), 1950, p. 21.
15. (p. 30), Vol. I *„Museum whitout Walls" („Muzeul fără pereţi")*; vol. II, *„The Creative Art" („Arta creatoare")*, trad. de Stuart Gilbert, New York (Bollingen Series), şi London (Zwemmer), 1949.
16. (p. 32), Aceasta este observaţia lui Jung despre Schiller. Vezi *Psychological Types (Tipuri psihologice)*, Cap. II, „Schiller şi problema tipului" (Trad. engleză, 1938, p. 155).
17. (p. 34), Formele pe care le inventă corespund fără îndoială unei trăsături caracteristice din creaţia sa. Dar de la Lu Chi la Malraux, toate autorităţile pe care le-am citat sînt de acord că originalitatea se instituie la nivelul tehnic sau formal al artei ; ea nu are nimic de-a face cu ideile sau cu valorile, cu religia sau cu filosofia artistului, cu moravurile sale sau cu mediul social, ci numai cu tratarea materialului concret al artei sale.
18. (p. 35), Harvard University Press, 1947, p. 53.

19. (p. 35), London (Dennis Dobson), 1950.

20. (p. 36), pp. 90—91. Și cf. Victor Zuckerkandl, *Sound and Symbol (Sunet și simbol)*, New York (Bollingen Series) și London (Routledge & Kegan Paul), 1956, p. 222: „Nu mintea artistului creator este cea care se exprimă pe sine în tonuri, cuvinte, culori și forme considerate drept mijloc; dimpotrivă, tonul, cuvîntul, culoarea, forma se exprimă pe ele însele prin intermediul minții creatoare".

21. (p. 37), Cf. Naum Gabo: „În permanență îmi pretind mie însumi și continui să-i rog pe prieteni să nu ne mulțumim cu acel aranjament plăcut de forme, culori și linii elementare pentru simpla satisfacție a aranjamentului; cer ca ele să rămînă numai un mijloc de a transmite o imagine bine organizată și clar definită — nu doar o imagine, oricare imagine, ci o imagine nouă și constructivă, înțelegînd prin asta pe aceea care, chiar prin existența ei ca viziune plastică, s-ar cuveni să incite în noi puterea și dorințele de a intensifica viața, de a o afirma și de a-i sprijini dezvoltarea ulterioară". „Despre realismul constructiv", *Three Lectures on Modern Art (Trei conferințe despre arta modernă)*, New York (Philosophical Library), 1949, p. 83.

22. (p. 37), Pentru demonstrarea semnificației acestui fapt, vezi Zuckerkandl, *op. cit., passim.*

II. FRUMOSUL ȘI URÎTUL

1. (p. 40), Peter Selz, *New Images of Man (Imagini noi ale omului), New York* (Museum of Art), 1959.

2. (p. 42), Aristotel *(Poetica V. 1)* descrie comicul (τὸ κακόν) ca pe o parte (subdiviziune) a urîtului (τό κακὸν). Masca comică, spune el, „este ceva urît și diform fără a implica durerea".

3. (p. 43), Citatele sînt din ediția a doua, publicată cu o Introducere și Note de J. T. Boulton, London (Routledge & Kegan Paul), 1958.

4. (p. 44), Allen Tate, „Longinus" *Lectures in Criticism (Prelegeri de critică)*, New York (Bollingen Series), 1949, pp. 43—70.

Pentru influența lui Longinus asupra criticii engleze vezi T.R. Henn, *Longinus and English Criticism (Longinus și critica engleză)*, Cambridge, 1934.

5. (p. 44), *Op. cit.*, p. 124.
6. (p. 48), Cf. William Empson, *Seven Types of Ambiguity (Șapte tipuri de ambiguitate)*, London, (Chatto & Windus), 1931 ; Ernst Kris și Abraham Kaplan, „Ambiguitatea estetică", în *Psychoanalytical Explorations in Art (Explorări psihanalitice în artă)*, New York (International Universities Press), 1952, cap. 10
7. (p. 49), Partea I, secțiunea a XIX-a, „Concluzia".
8. (p. 53), Vernon Lee, *The Beautiful (Frumosul)* (Cambridge Univ. Press), 1913, p. 99.
9. (p. 53), André Parrot, *Sumer*, Paris (Gallimard) și London (Thames and Hudson), 1960, p. 106.
10. (p. 54), *Op. cit.*, p. XXV.
11. (p. 56), Cf. Janheinz Jahn, *Muntu ; an Outline of neo-African Culture (Muntu ; schiță a culturii neoafricane)*, trad. de Marjorie Grene, London (Faber), 1961. Ediție originală Eugen — Diederich — Verlag, 1958. Jahn își bazează această descriere a filosofiei africane pe Alexis Kagame, *La philosophie banturwandaise de l'Être*, Brussels, 1956.
12. (p. 56), Eliot Elisofon și William Fagg, *The Sculpture of Africa (Sculptura Africii)*, London (Thames and Hudson), 1958.
13. (p. 59), *op. cit.*, Partea a doua, secțiunea a V-a.
14. (p. 60), Christian Zervos, „Conversation avec Picasso" în *Cahiers d'Art*, Paris, 1935, vol. 10, nr. 10, pp. 173—178.
15. (p. 60), Dare de seamă în *Unit one (Unu)*, editat de Herbert Read, London (Cassell), 1934.
16. (p. 60), *Eneida* VIII, 429—432 : Tres imbris torti radios, tres nubis aquae

    Addiderant ; rutili tres ignis et
    alitis austri ;
    Fulgores nunc terrificos, sonitumque,
    metumque
    Miscebant operi flammisque
    sequacibus ires.

17. (p. 66), Cf. „Floarea păcii", *Eranos Jahrbuch* XXVII, 1959, p. 318.
18. (p. 66), Collected Works *(Opere complete)*, vol. 8, pp. 123—124

19. (p. 68), *The Archetypes of the Collective Unconscious. Collected Works (Arhetipii subconştientului colectiv. Opere complete)*, vol. 9, partea I, 237.
20. (p. 69), Cf. Aion, III. *Collected Works*, vol. 9, partea a II-a.
21. (p. 69), Cf. Melanie Klein, *Contributions to Psycho-analysis (Contribuţii la psihanaliză)*, London (Hogarth Press), 1948, pp. 249, 269—270.
22. (p. 69), *Beyond the Pleasure Principle (Dincolo de principiul plăcerii)*, trad. în limba engleză, London, (Hogarth Press), 1942, p. 66.
23. (p. 71), *Op. cit.*, pp. 268—269.
24. (p. 72), *Ibid.*, p. 268.
25. (p. 72), „Forma în artă : interpretare psihanalitică", *J. of. Aesthetics and Art Criticism (Jurnal de estetică şi critică de artă)*, vol. XVII, nr. 2 (1959), p. 198.
26. (p. 73), „Despre natura urîtului și impulsul creator", *Int. J. Psycho-analysis (Jurnal internaţional de psihanaliză)*, XXI, partea a treia, 1940.
27. (p. 73), „O abordare psihanalitică a esteticii", *Int. J. Psycho-analysis* XXXIII, partea a II-a.
28. (p. 75), *Abstraction and Empathy: a Contribution to the Psychology of Style (Abstracţie şi empatie: contribuţie la psihologia stilului)*, trad. de Michael Bullock după ediția a 11-a germană. London (Routledge & Kegan Paul), 1953.
29. (p. 75), *Ibid.*, p. 45.
30. (p. 75), În *The Schools of Art in Florence (Şcolile de artă din Florenţa)*, 1874.
31. (p. 77), *Op. cit.*, p. 212.

III. ORIGINILE FORMEI DIN ARTELE PLASTICE

1. (p. 79), Kenneth P. Oakley, *Man the Toll-maker (Omul, creatorul uneltei)*, London (British Museum), 1958, pp. 2—3.
2. (p. 80), Deschizătorul de drumuri printre pictorii cimpanzei a fost o femelă cu numele Alpha, de la Laboratorul Yerkes din Statele Unite. Un studiu analitic al desenelor ei a fost publicat de *The Journal of Comparative and Physiologycal Psychology (Revista de psihologie comparată şi fiziologică)*, vol.

44, 1951, pp. 101—111. Pentru analiza picturii lui Congo făcută de Dr. Morris, vezi *The New Scientist (Omul de știință nou)*, 14 august 1958.

3. (p. 80), Pentru o prezentare clară a acestei dezvoltări tehnice vezi Sir Francis H. S. Knowles, Bart., *Stone-Worker's Progress (Evoluția pietrarului)*, un studiu al uneltelor de piatră din Muzeul Pitt Rivers. Oxford University Press, 1953.
4. (p. 85), J. Gunnar Andersson, *Children of the Yellow Earth (Copiii pămîntului galben)*, London, 1934, pp. 293, 318.
5. (p. 85), Carl Hentze, *Les jades archaïques en Chine*, „Artibus Asiae" 1929, nr. 4 — Cf. și Joame Jenyns, *Chinese Archaic Jades in the British Museum (Jadurile chineze arhaice din Muzeul britanic)*, London, 1951.
6. (p. 86), *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt (Olăritul preistoric și civilizația în Egipt)*, New York (Bollingen Series), 1947, pp. 24—25.
7. (p. 86), *Ibid.*, p. 25.
8. (p. 88), *Ibid.*, p. 55.
9. (p. 90), E.H. Gombrich, *Art and Illusion (Artă și iluzie)*, New York și London, 1960.
10. (p. 90), *Palaeolithic Art (Arta paleolitică)*, London (Faber & Faber), 1960, pp. 24—25.
11. (p. 92), Procesul acesta de formalizare a figurii feminine e ilustrat și mai clar de reprezentările figurii feminine în marmură din perioada cycladică ; aceasta datează din mileniul al treilea î.e.n.
12. (p. 93), *An Introduction to Metaphysics (Introducere în metafizică)*, trad. de Ralph Manheim, Yale University Press, 1959, p. 60.
13. (p. 94), *Op. cit.*, p. 134.
14. (p. 94), Philip Wheelwright, *Heraclitus*, Princeton, 1959, p. 19.
15. (p. 94), *Ibid.*, p. 131.
16. (p. 95), *Ibid.*, pp. 14—15.
17. (p. 95), Thomas Langan, *The Meaning of Heidegger (Semnificația lui Heidegger)*, London (Routledge & Kegan Paul), 1959, p. 193.
18. (p. 96), Wainwright, *op. cit.*, p. 159. Este mai bine să evităm, în prezenta discuție, distincția dintre *physis* și *idea*. *Idea*,

după Heidegger, „este o determinare a stabilului în măsura și numai în măsura în care acesta se întîlnește cu ceea ce se oferă privirii. Physis însă, ca forță ce iese la iveală, este, datorită aceleiași trăsături, un fenomen vizibil. În afară de cazul cînd vizibilul este ambiguu. Vizibilul înseamnă în primul rînd acel lucru care este unitar în el însuși, care se aduce —pe-sine-în-starea-de-a-dura în unitatea sa și astfel durează. Dar, în al doilea rînd, el înseamnă acel lucru care, chiar prin faptul că durează, prezintă un aspect exterior, o suprafață, oferă o aparență pe care să o privim." *(Op. cit.*, p. 180). Cuvîntul grecesc pentru ceea ce se oferă ca aparență, pentru ceea ce ne apare în față este *eidos*.

19. (p. 97), Fung Yi-Lan, *Chinese Philosophy (Filosofia chineză)*, trad. de Derk Bodde, Peiping și London, 1937, vol. I, pp. 396—397.
20. (p. 98), Wang Pi (226—249 e.n.), celebrul comentator al cărții *I Ching*, atribuie inventarea lor lui Fu Hsi, primul dintre acești împărați legendari.
21. (p. 98), Cf. *The Children of Yellow Earth*, London, 1934, cap. X, XII, XIII, XXI.
22. (p. 99), *The I Ching or Book of Changes (I Ching sau cartea transformărilor)*. Traducerea lui Richard Wilhelm redată în limba engleză de Cary F. Baynes, 2 volume, London (Routledge & Kegan Paul) și New York (Bollingen Series), 1951.
23. (p. 100), Charles W. Hendel, „Introducere" la Ernst Cassirer. *The Philosophy of Symbolic Forms (Filosofia formelor simbolice)*, New Haven (Yale University Press), 1953, vol. I. p. 57.
24. (p. 100), Ernst Cassirer, *Essay on Man (Eseu asupra omului)*, New York (Doubleday Anchor Books), 1953, p. 182.
25. (p. 100), *Essay*, p. 193.
26. (p. 102), *Philosophy of Symbolic Forms*, I, p. 106.

IV. INFORMALITATEA

1. (p. 104), New York University Press, New York, 1961. Subintitulată „Cercetare fenomenologică". Editată de H. W. Janson.
2. (p. 104), New York (Bollingen Series) și London (Phaidon Press), 1960.

3. (p. 105), Rudolf Arnheim în *The Art Bulletin (Buletinul de artă)*, vol. XLIV, nr. 1, p. 79.
4. (p. 105), *Op. cit.*, p. 4.
5. (p. 105), *Ibid.*, pp. 24—25.
6. (p. 106), *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing (Psihanaliza vizionării și audierii artistice)*, London (Routledge & Kegan Paul), 1953. Din acest loc, argumentarea se bazează în continuare pe o comunicare științifică citită de autor la cel de al patrulea Congres internațional de estetică, Amsterdam, august 1964.
7. (p. 108), *Modern Painters (Pictori moderni)*, vol. II, partea a III-a, secțiunea I, cap. V, p. 7.
8. (p. 111), *The Eternal Present (Prezentul etern)*, vol. I : S. Giedion, *The Beginnings of Art (Începuturile artei)*, New York, Bollingen Series (Pantheon Books), 1962, p. 17.
9. (p. 111), *Ibid.*, p. 22.
10. (p. 111), *Ibid.*, p. 79.
11. (p. 111), *Lascaux : Paintings and Engravings (Lascaux : Picturi și gravuri)*, Harmondsworth (Penguin), 1959, p. 179.
12. (p. 112), *Art and Scholasticism (Artă și scolastică)*, trad. de J. F. Scanlon, London, 1930, p. 50.

V. FORMA ÎN ARHITECTURĂ

1. (p. 113), Eseul profesorului Schapiro poate fi consultat în *Anthropology Today (Antropologia astăzi)*, ed. A. L. Kroeber, Chicago (Univ. of Chicago Press), 1953, pp. 237—312. Folosirea cuvîntului „formă" în această definiție este probabil confuză ; „elementul constant" ar fi, din punctul meu de vedere, o expresie mai puțin ambiguă.
2. (p. 114), New York (Bollingen Series), 1956.
3. (p. 116), Cf. Werner Jaeger : *Paideia*, vol, I, p. 277. Oxford (Blackwell) 1939.
4. (p. 117), *On the Nature and History of Architecture (Despre natura și istoria arhitecturii)*. Traduceri din diverse surse și publicate separat de Victor Hammer la Lexington, Kentucky, 1954, p. 19.

5. (p. 117), London (Duckworth), ediție nouă, cu Introducere de Herbert Read, 1932.
6. (p. 118), *Ibid.*, pp. 38—39.
7. (p. 119), *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order (Catedrala gotică: Originile arhitecturii gotice și conceptul medieval de armonie)* de Otto von Simson. New York (Bollingen Series) și London (Routledge & Kegan Paul), 1956.
8. (p. 119), *Form in Gothic (Forma în Gotic)*, London (Putnam), 1927, pp. 104—105.
9. (p. 120), *Ibid.*, p. 105.
10. (p. 120), *Op. cit.*, pp. 22—23. Pentru a descrie arhitectura gotică, von Simson folosește expresii aproape identice.
11. (p. 121), *The Sculptural of Gian Lorenzo Bernini (Sculptura lui G. L. Bernini)* de R. Wittkower, London (Phaidon Press), 1955, p. 32.
12. (p. 123), *An Aesthetic Approach to Byzantine Art (O abordare estetică a artei bizantine)* de P. A. Michelis, London (Batsford), 1955, p. 40.
13. (p. 123), March Phillips, *op. cit.*, cap. V.
14. (p. 124), Mies van der Rohe, 1923. Cf. Philip C. Johnson, *Mies van der Rohe*, New York (Museum of Modern Art), ed. a II-a, 1953, p. 188.
15. (p. 124), Johnson, *op. cit.*, p. 189.
16. (p. 125), *Op. cit.*, pp. 12—13.
17. (p. 126), Dintr-o apreciere scrisă pentru catalogul nepublicat al expoziției Frank Lloyd Wright deschisă în 1940 la Muzeul de artă modernă, New York. Cf. Johnson, *op. cit.*, p. 201.
18. (p. 127), *An Organic Architecture: the Architecture of Democracy (O arhitectură organică: arhitectura democrației)*, London (Lund Humphries), 1939, pp. 10—11.
19. (p. 128), *An Autobiography (Autobiografie)*, New York (1932) și London (Faber), 1945, pp. 484—485.
20. (p. 128), *Op. cit.*, p. 50.
21. (p. 129), *The Banquet Years: The Arts in France, 1885—1918 (Anii banchetului: Artele în Franța, 1885—1918)*, New York (1955) și London (Faber), 1959, pp. 256—257.

VI. POETUL ŞI MUZA LUI

1. (p. 131), Cf. *The Form of Things Unknown: Essays towards an Aesthetic Philosophy (Forma lucrurilor necunoscute: Eseuri referitoare la o filosofie estetică)*, London (Faber) şi New York (Horizon Press), 1960.
2. (p. 132), O interpretare a semnificaţiei pe care o are Beatrice în viaţa şi opera lui Dante este dată de Charles Williams, *The Figure of Beatrice (Chipul Beatricei)*, London (Faber), 1943.
3. (p. 133), *Ion*, 536 b.
4. (p. 134), *Ibid.*, 534 b.
5. (p. 134), *Ibid.*, 534 d.
6. (p. 140), *Poetry and Prose of William Blake (Poezia şi proza lui William Blake)*, ed. Geoffrey Keynes, London (The Nonesuch Press), 1927, p. 1 073.
7. (p. 142), *Ion*, 534 d.
8. (p. 142), Prefaţă la *Milton, op. cit.*, p. 464.
9. (p. 142), Ambii poeţi i-au fost îndatoraţi lui David Hartley (1705—1757) ale cărui *Observations on Man (Observaţii asupra omului)*, 1749, au o anumită pretenţie de a fi socotite drept baza psihologiei asociaţioniste. Prefaţa pe care şi-a scris-o Wordsworth la „Balade lirice" a fost şi ea influenţată de Hartley.
10. (p. 142), *A Defence of Poetry (Apărare a poeziei)*, 1821.
11. (p. 146), *Essays (Eseuri)* („Caracteristici"). Îi datorez această referinţă lui F.C. Prescott, *The Poetic Mind (Inteligenţa poetică)*, New York, 1922. (Retipărit, Cornell University Press, 1959, p. 97.)
12. (p. 147), *Sigmund Freud: Life and Works (Sigmund Freud: viaţa şi opera)*, London (Hogarth Press) 1953, vol. I, pp. 270—271.
13. (p. 147), Ele au fost adunate de L. L. Whyte în *The Unconscious before Freud (Subconştientul înainte de Freud)*, New York, 1960; London, 1962.
14. (p. 148), Opere complete în lb. engleză, vol. 7, *The Art of Poetry (Arta poeziei)*, New York (Bollingen Series), 1958, p. 319.
15. (p. 149), *Ibid.*, pp. 315, 317.
16. (p. 150), *Ibid.*, p. 20.

17. (p. 150), *Ibid.*, p. 144.
18. (p. 151), *Ibid.*, pp. 63—64.
19. (p. 152), *Ibid.*, p. 61.
20. (p. 152), *Ibid.*, p. 213.
21. (p. 152), *Ibid.*, p. 214.
22. (p. 153), Owen Barfield, *Poetic Diction: A Study in Meaning (Rostirea poetică: studiu al sensului)*, London (Faber & Gwyer), 1928, p. 244.
23. (p. 154), Nu țin seama de faptul că multe din activitățile noastre practice reprezintă reflexe obișnuite de care cu greu se poate spune că sîntem „conștienți".
24. (p. 156), Opere complete, vol. 7 *(Two Essays on Analytical Psychology) (Două eseuri asupra psihologiei analitice)*, New York (Bollingen Series), paragraful 274.
25. (p. 156), *Ibid.*, paragraful 275.
26. (p. 157), *Ibid.*, paragraful 374.
27. (p. 157), *Ibid.*, paragraful 382.
28. (p. 158), *Ibid.*, paragraful 387.
29. (p. 159), *Ibid.*, paragraful 398.
30. (p. 160), Sir Russel Brain, *The Nature of Experience (Natura experienței)*, London, 1959, p. 64.
31. (p. 160), *Psychology*, London, 1892, p. 467.
32. (p. 161), Cf. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, 1911, pp. 10—14.
33. (p. 161), Introducere de Hazel F. Barnes la *Being and Nothingness (Ființă și neant)* (Methuen), London, 1957, pp. XIX-XX.
34. (p. 162), Everett Knight, *The Objective Society (Societatea obiectivă)*, London (Routledge & Kegan Paul), 1959.
35. (p. 163), *Op. cit.*, p. 160.
36. (p. 164), *Ibid.*, pp. 165—166.
37. (p. 166), „Dansul și sufletul", trad. de Dorothy Bussy (ușor modificat), London, 1951. Citat din Brain, *op. cit.*, p. 73. O traducere mai recentă în Paul Valéry, *Dialogues*, trad. de William McCausland Stewart. *Collected Works (Opere alese)*, vol. 4. New York (Bollingen Series) și London (Routledge & Kegan Paul), 1957, p. 35.
38. (p. 167), „Probleme de psihologia artei". *Art: a Bryn Mawr Simposium*, Bryn Mawr, 1940, p. 272.

39. (p. 167), Jubiläumsausgabe, vol. 39, p. 374.
40. (p. 168), *Op. cit.*, p. 206, *The Principles of Art (Principiile artei)* de R. G. Collingwood, Oxford, 1938.
41. (p. 168), Cf. Collingwood, *ibid.*, p. 220 : „Felul în care se prezintă o conștiință coruptă nu e numai un exemplu de minciună ; e o dovadă a bolii. Urmărirea detailată de către psihanaliști a diverselor boli pentru descoperirea acestui focar este una din cele mai notabile și mai valoroase direcții de investigare inițiate de știința modernă ; față de principiile generale de igienă a minții stabilite de Spinoza, ea se află în același raport în care se află și cercetările detailate ale fizicii relativiste față de proiectul unei «științe universale» a fizicii matematice formulat de Descartes."
42. (p. 169), Collingwood, *op. cit.*, p. 207.
43. (p. 169), Brain, *op. cit.*, p. 64.
44. (p. 169), Republic (Republica), 382 a—c : „minciuna în *vorbe* este o reproducere a bolii din suflet, *o dezvoltare ulterioară a acestei boli...*" Trad. de Paul Shorey.

VII. SEMNIFICAȚIA BIOLOGICĂ A ARTEI

1. (p. 171), Povestirea aceasta, intitulată „Școlarii și arta" e tradusă de Aylmer Mande și inclusă în *What is Art ? (Ce este arta ?)*, Oxford University Press, 1930, pp. 1—8.
2. (p. 177), *Adventures of the Mind (Aventurile spiritului)*, din *Saturday Evening Post.* New York (Knopf), 1959, p. 10.
3. (p. 179), „Probleme de psihologie a artei", *Bryn Mawr Symposium on Art*, Bryn Mawr, 1940, pp. 260—261.
4. (p. 180), *Gravity and Grace (Gravitate și grație)*, *London* (Routledge & Kegan Paul), 1952, p. 139.
5. (p. 180), New York (Doubleday), 1959, p. 240.

VIII. AMIAZA PLINĂ ȘI NOAPTEA ADÎNCĂ

1. (p. 186), *Meditations on Quixote (Meditații asupra lui Don Quijote)*, 1914, trad. în lb. engleză de Evely Rugg și Diego Marin, New York (Norton), 1961, p. 84.

2. (p. 187), *Ibid.*, p. 93.
3. (p. 187), *Ibid.*, p. 99
4. (p. 188), Cf. J. F. Mora : *Ortega y Gasset*, ed. nouă, Yale University Press, 1963, pp. 90—91.
5. (p. 188), *Ibid.*, p. 30. Wilhelm Dilthey este un alt filosof genial al societății strîns înrudit cu Ortega.
6. (p. 189), *Meditations on Quixote*, pp. 91—92
7. (p. 190), *Ibid.*, p. 99.
8. (p. 192), Cf. Mora, *op. cit.*, p. 49.
9. (p. 192), *Ibid.*, p. 63.
10. (p. 192), *Meditations*, p. 96.
11. (p. 193), *Ibid.*, p. 98.
12. (p. 193),*Ibid.*, p. 100.
13. (p. 193), Exclud considerarea ambiguității, atît de ingenios analizată de William Empson în cartea sa *Seven Types of Ambiguity (Șapte tipuri de ambiguitate)*, drept un procedeu stilistic, cu toate că un asemenea procedeu este, evident, caracteristic mai degrabă literaturii romantice decît celei clasice.
14. (p. 195), *The Art of the West in the Middle Ages (Arta occidentului în Evul Mediu)*, trad. de Donald King, London (Phaidon), 2 vol., 1963.
15. (p. 195), *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture (Dezumanizarea artei și alte scrieri despre artă și cultură)*, Doubleday Anchor Books, nedatat, p. 108.
16. (p. 195), Cf. Otto von Simson, *The Gothic Cathedral*, New York (Bollingen Series), 1956, *passim*.
17. (p. 196), *Man and Crisis (Om și criză)*, trad. de Mildred Adams, New York (Norton), 1958. Titlul spaniol al acestui volum este *El Torno a Galieo*, 1956.
18. (p. 197), *Dehumanization*, p. 8.
19. (p. 197), *Ibid.*, p. 10.
20. (p. 198), *Ibid.*, p. 20.
21. (p. 200), Philip Rieff : Introducere la Freud, *Genl. Psych. Theory (Teoria psihologiei generale)*. New York (Collier Books), 1963, p. 10.
22. (p. 200), Cf. *Man and Crisis*, p. 214.
23. (p. 201), *Dehumanization*, p. 153.

IX. DEZINTEGRAREA FORMEI ÎN ARTA MODERNĂ

1. (p. 208), Introducere la catalogul expoziției „Pictura și sculptura unei decade, 1954—1964" organizată de Fundația Calouste Gulbenkian. Tate Gallery, London, 22 aprilie — 28 iunie 1964.
2. (p. 217), Cf. Martin Heidegger, *An Introduction to Metaphisics (Introducere în metafizică)*, trad. de Ralph Manheim, Yale University Press, 1959, *passim*.
3. (p. 217), *Op. cit.*, p. 45.

ILUSTRAȚII

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. Jean Dubuffet
Vaca cu ochi vesel. 1964.
Ulei pe pînză. 1,15 × 0,89 m.
Colecția Peter Cochrane, Londra.

2. Paul Klee
Moarte și foc, 1940.
Ulei pe pînză. 0,46 × 0,44 m.
Colecție particulară.

3. George Stubbs
Cal alb speriat de un leu. 1770.
Ulei pe pînză. 1,02 × 1,28 m.
Walker Art Gallery, Liverpool

4. John Constable
Stonehenge, Wilts (detaliu). Expus în 1836.
Acuarelă 0,38 × 0,60 m.
Victoria and Albert Museum, Londra.

5. Francisco de Goya
Saturn devorîndu-și pe unul din copii
Pictură murală transferată pe pînză 1,47 × 0,83 m
Prado, Madrid.

6. Rembrandt
Boul jupuit. 1655.
Ulei pe pînză 0,94 × 0,67 m.
Louvre, Paris.

7. Grünewald
Răstignirea (detaliu de pe peretele altarului din Isenheim).
Aprox. 1515
Panel 2,69 × 3,07 m.
Unterlindenmuseum, Colmar.

8. Grünewald
Ispitirea Sf. Antoniu (detaliu de pe peretele altarului din Isenheim). Aprox. 1515.
Panel 2,64 × 1,39 m.
Unterlindenmuseum, Colmar.

9. Venus din Laussel, Dordogne, Franța
Epoca paleolitică (stilul périgordian).
Calcar. Înălțime 0,43 m.
Colecție particulară. Bordeaux.

10. Venus din Willendorf, Austria
Epoca paleolitică (stilul aurignacian)
Calcar. Înălțime 0,10 m.
Naturhistorisches Museum, Viena.

11. Georges Rouault
Luptător de greco-romane (Parada). 1905.
Acuarelă, guașă și pastel 0,22 × 0,13 m.
Musée d'Art Moderne, Paris.

12. Venus din Dobrú Vestoniče, Cehoslovacia
Cultura gravetiană
Pămînt ars. Înălțime 0,12 m.

Institutul arheologic al Academiei de ştiinţe cehoslovace. Praga.

13. Figurină din fildeş, Lespugne, Haut-Garonne, Franţa
Epoca paleoliticului superior
Musée de l'Homme, Paris.

14. Sculptură africană (Bakota)
Fetiş funerar
Lemn alămit. Înălţime 0,70 m.
Colecţia Herbert Ward. Smithsonian Institution, Washington, districtul Columbia.

15. Pablo Picasso
Dansatoare. 1907
Ulei pe pînză 1,50 × 1,00 m.
Colecţia Walter P. Chrysler Jr., New York.

16. Zeul Abu (detaliu)
Prima jumătate a mileniului al III-lea î.e.n.
Artă mesopotamiană, Regiunea Diyala, Tell Asmar.
Gips striat, bitum, sidef încrustat cu piatră neagră. Înălţime 0,72 m
Muzeul din Bagdad.

17. Amorgos. Idol de marmură
Epoca cicladică timpurie
Muzeul naţional, Atena.

18. Ku, zeul războiului
Insulele Hawaii, Oahu
Înălţime 0,76 m.
British Museum, Londra.

19. Figură de bărbat. Congo Belgian (Tribul Baluba)
Probabil secolul al XIX-lea
Lemn. Înălţime 0,69 m.
British Museum, Londra.

20. J. M. W. Turner
Viscol : vapor ieşind din rada unui port. 1842.
Ulei pe pînză 0,90 × 1,20 m.
Tate Gallery, Londra.

21. Henry Moore
Cap de animal. 1951
Bronz. Înălţime 0,19 m.
Colecţii particulare.

22. La Belle et la Bête
Din filmul regizat de Jean Cocteau, 1946.

23. Jacopo della Quercia
Mormîntul lui Ilariu del Caretto. Aprox. 1406.
Catedrala din Lucca.

24. Topor de cremene de pe valea Tamisei (Maidenhead)
Epoca paleoliticului inferior
British Museum (Istorie naturală), Londra.

25. Topor de cremene lustruită din Bornholm
Epoca neoliticului tîrziu
British Museum (Istorie naturală), Londra.

26. Cuţit de cremene cioplită ondulat din Egipt
Aprox. 4000 î.e.n.
British Museum (Istorie naturală), Londra.

27. Cuţit de cremene cioplită ondulat din Egipt
Perioada predinastiilor
British Museum, Londra.

28. Pumnal neolitic de silex din Danemarca
Aprox. 1500—1200 î.e.n.
British Museum, Londra.

29. Lamă de halebardă rituală din jad
Chinezesc, înaintea anului 1000 î.e.n.
British Museum, Londra.

30 a. Lamă de halebardă rituală din jad
Chinezesc, perioada Shang-Ying (? 1766—1122 î.e.n.)
British Museum, Londra.

30 b. Halebardă ceremonială cu lamă de jad și încheietură de bronz
Chinezesc, ultima dinastie Shang sau prima dinastie Chou
British Museum, Londra.

31. Topor șlefuit (amuletă) din Irlanda (County Down)
Epoca neolitică
Material înrudit cu jadul
British Museum (Istorie naturală), Londra.

32. Topor ritual
Chinezesc, epoca neolitică
British Museum, Londra.

33. Cap de ciocan votiv închinat zeului Nergal
Babilon. Aprox. 2500 î.e.n.
British Museum, Londra.

34. Cap de sceptru închinat zeului Mes-lam-Ta-E-A
Babilon. Aproxim. 2250 î.e.n.
British Museum, Londra.

35 a. Disc (pi)
Chinezesc, epoca neolitică
Jad
British Museum, Londra.

35 b. Buzdugan
Chinezesc, epoca neolitică

Jad
British Museum.

36. Vas mic roșu și negru din cimitirul de la Nagada
Egipt, perioada badariană
Ceramică
Colecția Clayton.

37. Vas de lut
Egipt, perioada amratiană, înaintea anului 3000 î.e.n.
Ceramică
British Museum, Londra.

38. Contur de cerb
Pictură pe zid 0,61 × 0,81 m
Las Chimeneas, Puente Viergo.

39. Doi bizoni
Pictură pe zid 1,22 × 2,36 m.
Peșterile de la Lascaux, Montignac.

40. Parthenonul. 448—432 î.e.n.
Coloane. Înălțime 10,28 m.
Vedere dinspre răsărit către Erechtheum

41. Erechtheum. Aprox. 421 î.e.n.
Porticul răsăritean. Înălțime 6,55 m.
Atena.

42. Templul lui Zeus Olimpicul. Olimpeul
Terminat sub Hadrian în 131—132 e.n.
Coloane. Înălțime 17,07 m.
Atena.

43. Gio Ponti
Blocul Pirelli. 1958.
Milano.

44. Abația Sf. Denis
Ambulatoriul lui Suger
Secolul al XII-lea.

45. Catedrala din Durham
Naosul
Secolul al XII-lea.

46. Catedrala Sf. Petru, Köln
Naosul
Secolul al XIII-lea.

47. Sant' Apollinaire in Classe, Ravena
535—549 e.n.

48. Sancta Sophia, Istambul
532—537 e.n.

49. Giovanni Lorenzo Bernini
Extazul Sfintei Teresa. 1645—1652
Santa Maria della Vittoria, Roma.

50. Walter Gropius și Louis McMillen
(Asociația internațională a arhitecților, Ltd.)
Universitatea din Bagdad. Arcul de la intrare. Înălțime 24,38 m.
În construcție.

51. Ludwig Mies van de Rohe
Blocul Seagram. 1958
New York.

52. Frank Lloyd Wright
Casa Kaufmann, „Cascadă". 1936
Bear Run, Pennsylvania S.U.A.

53. Wassily Kandinsky
Pictură cu forme albe. 1913

Ulei pe pînză 1,19 × 1,38 m.
Muzeul Solomon R. Guggenheim, New York.

54. Karel Appel
Personaj. 1961
Ulei pe pînză 1,95 × 1,30 m.
Galerie Rive Droite, Paris.

55. Jackson Pollock
Pictură. 1956
Acuarelă și tuș pe hîrtie 0,45 × 0,57 m.
Colecția Lee Krasner Pollock, New York

56. Willem de Kooning
Actualități newyorkeze. 1955
Ulei pe pînză 2,00 × 3,00 m.
Albright Knox Art Gallery, Buffalo.

57. Sam Francis
Galbenul aprins
Ulei pe pînză 2,91 × 2,00 m.
Staatsgalerie, Stuttgart.

58. Antonio Tapies
Ocre Graphique. 1960
Mijloace combinate, pe pînză 1,63 × 1,30 m
Galerie Stadler, Paris.

59. Franz Kline
Abstracțiune (desen fără titlu). 1955.

Tuș și ulei 0,32 × 0,22 m.
Colecția memorială Thomas E. Benesch
Muzeul de artă din Baltimore.

60. Stuart Davis
Lucky Strike. 1921
Ulei pe pînză 0,84 × 0,48 m.
Muzeul de artă modernă, New York.

61. R. B. Kitaj
O Europă timpurie. 1964.
Ulei și Colaj pe pînză. 1,52 × 2,13 m
Marlborough Fine Art Ltd., Londra.

CUPRINSUL

Cuvînt înainte 5
Prefață 11
I. Originalitatea 15
II. Frumosul și urîtul 40
III. Originile formei în artele plastice . . . 78
IV. Informalitatea 104
V. Forma în arhitectură 113
VI. Poetul și muza lui 131
VII. Semnificația biologică a artei 170
VIII. Amiaza plină și noaptea adîncă . . . 185
IX. Dezintegrarea formei în arta modernă . 202
Note explicative 219
Lista ilustrațiilor 237

Redactor :
MIRCEA IVĂNESCU

Tehnoredactor :
AURA IONESCU

Lucrare executată sub comanda nr. 2589 la Oficiul Economic Central „Carpaţi", Întreprinderea poligrafică „Bucureştii-Noi", str. Hrisovului nr. 18 A, sectorul 8, Bucureşti

Coli tipar · 15,50 + 3 coli planşe.



Ilustrația 1



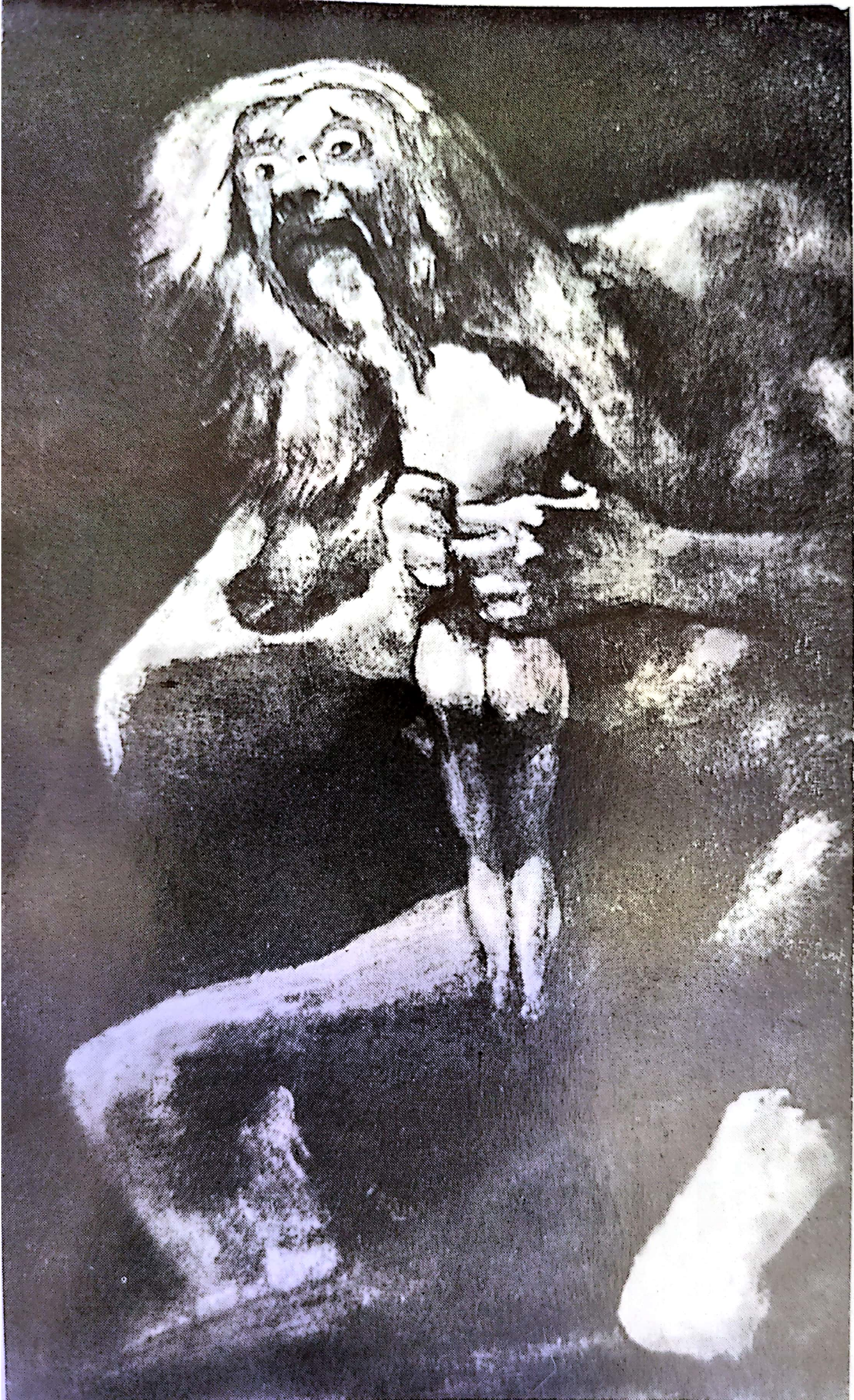
Ilustraţia 2

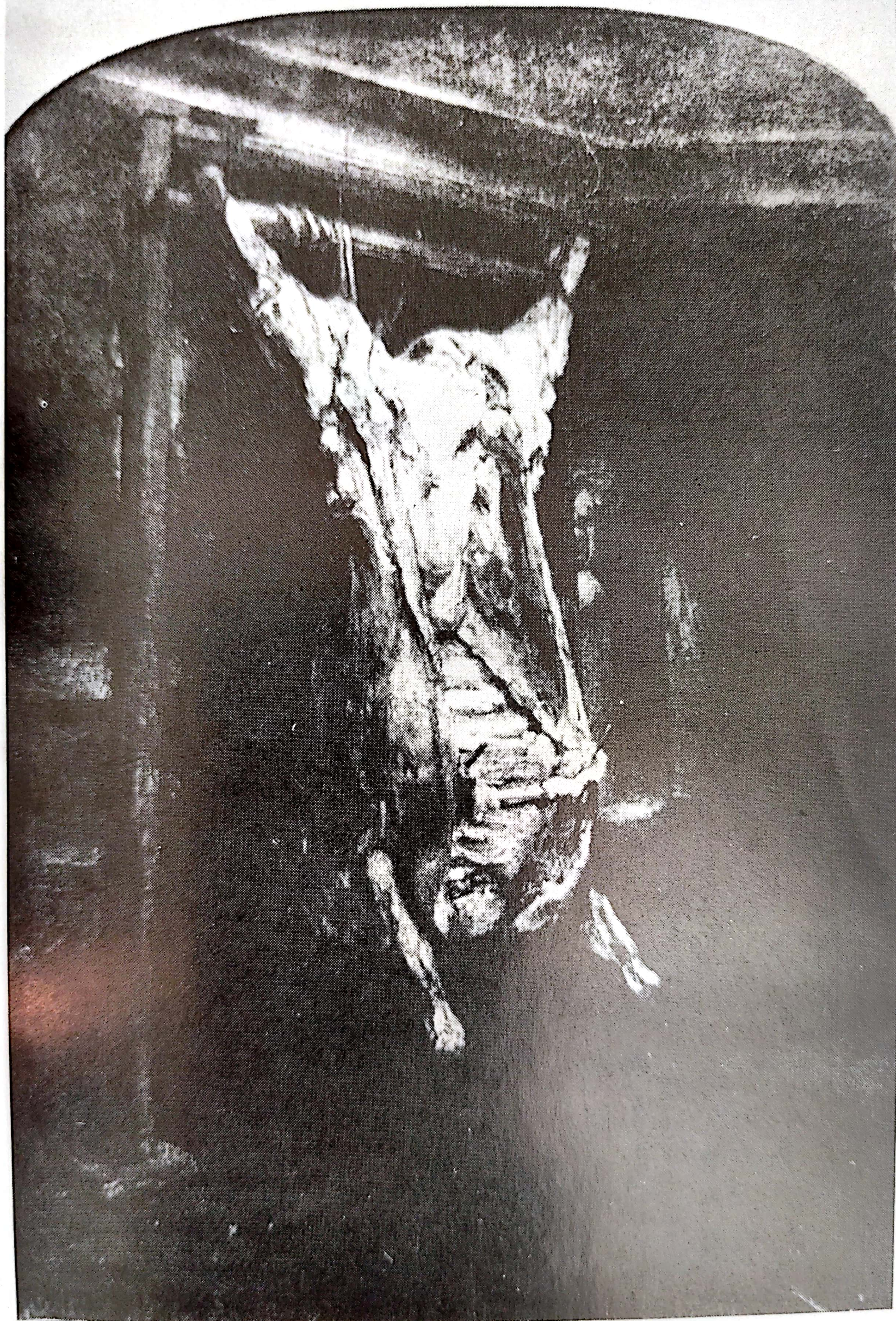


Ilustrația 3



Ilustraţia 4





Ilustrația 6



Ilustrația 7







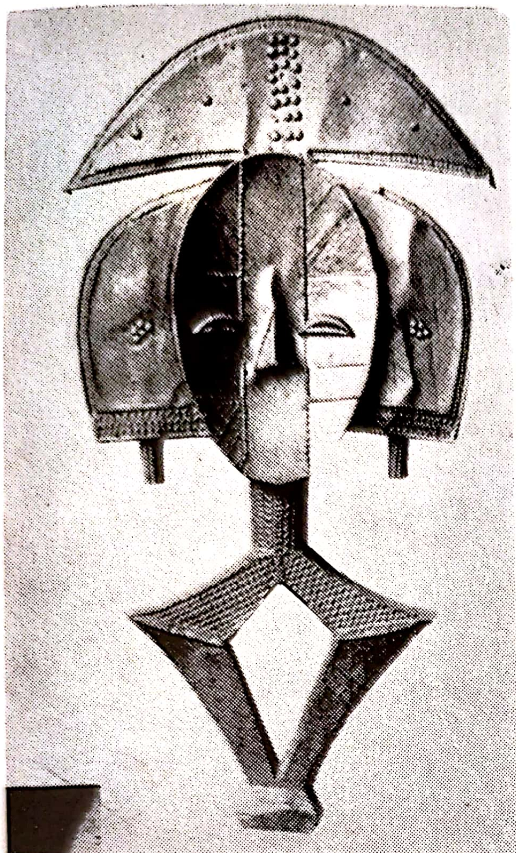
Ilustrația 10



Ilustrația 11



Ilustrația 12



Ilustrația 14



Ilustrația 15



Ilustrația 16

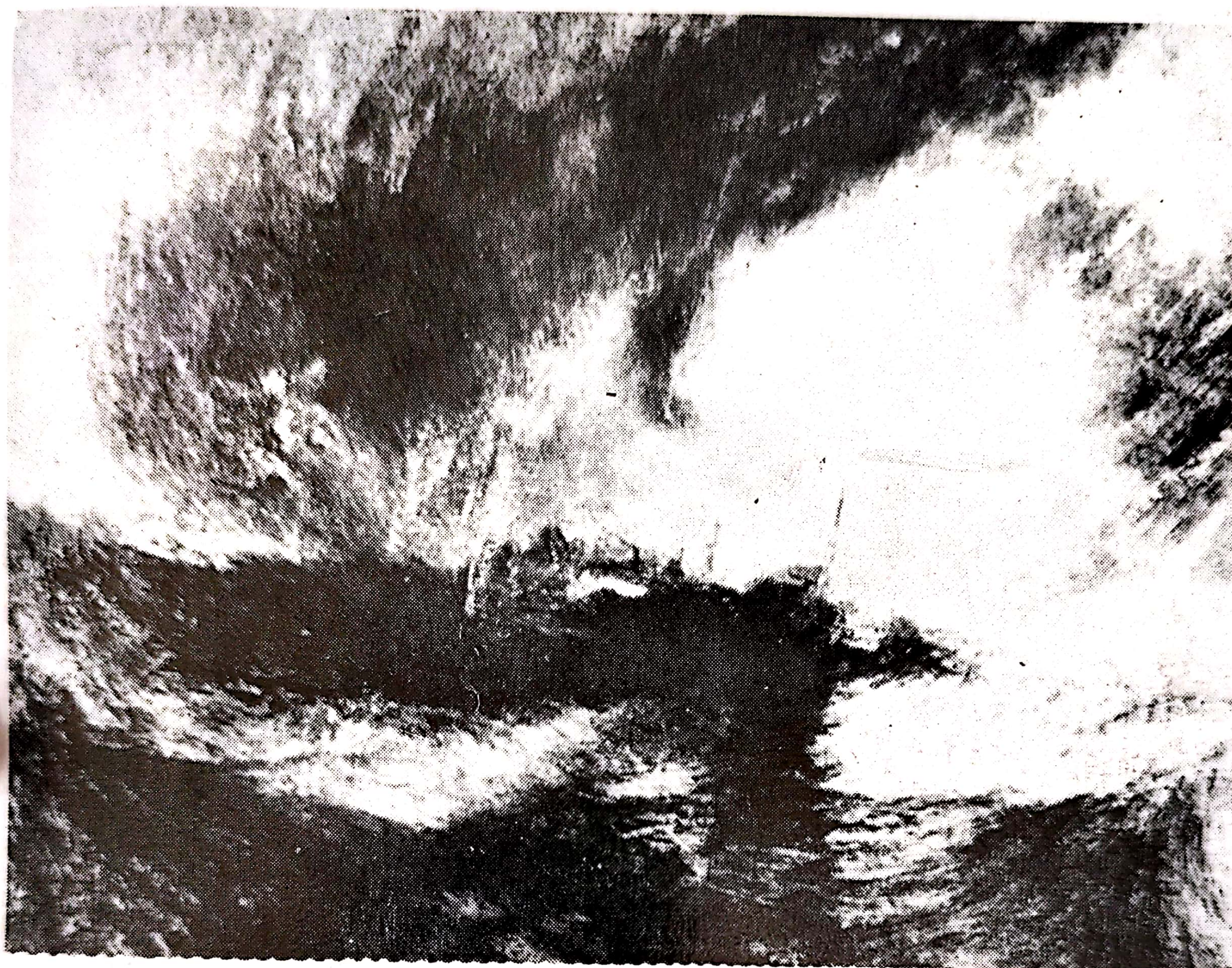




Ilustraţia 18



Ilustraţia 19



Ilustrația 20





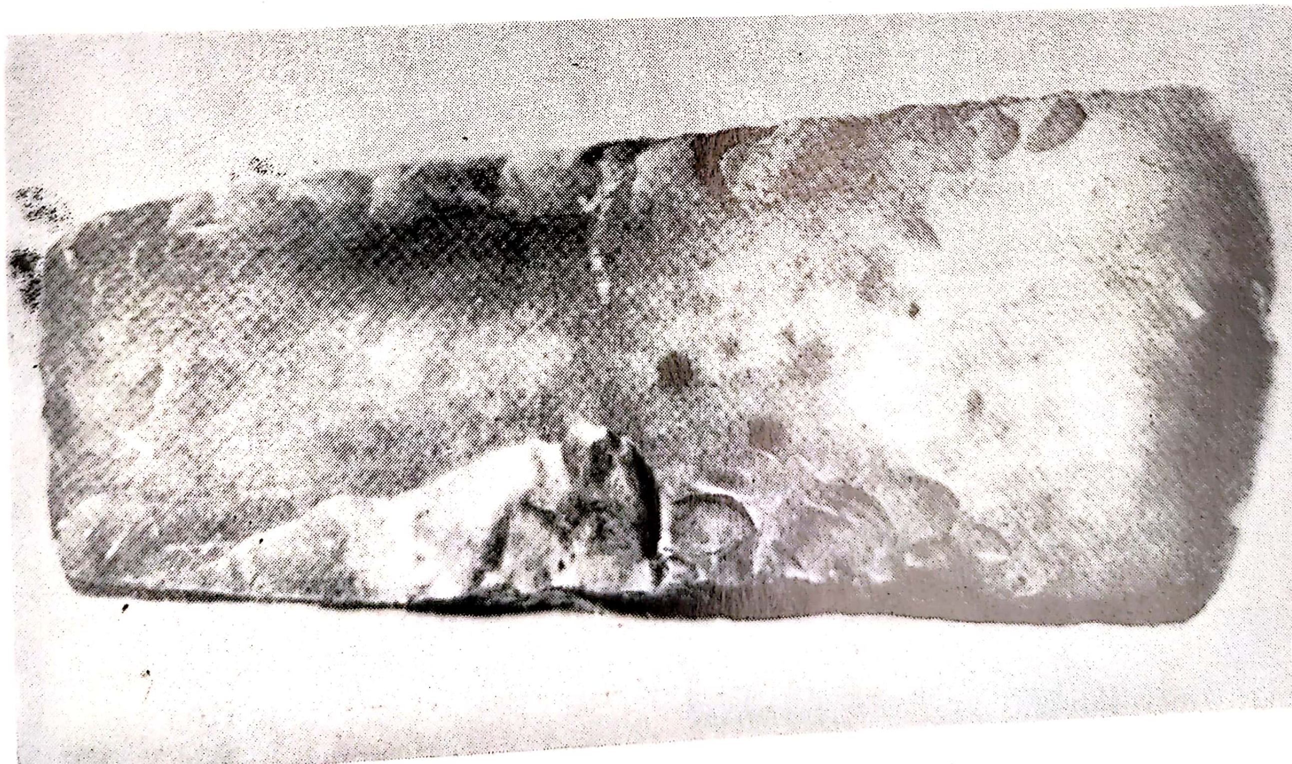
Ilustrația 22





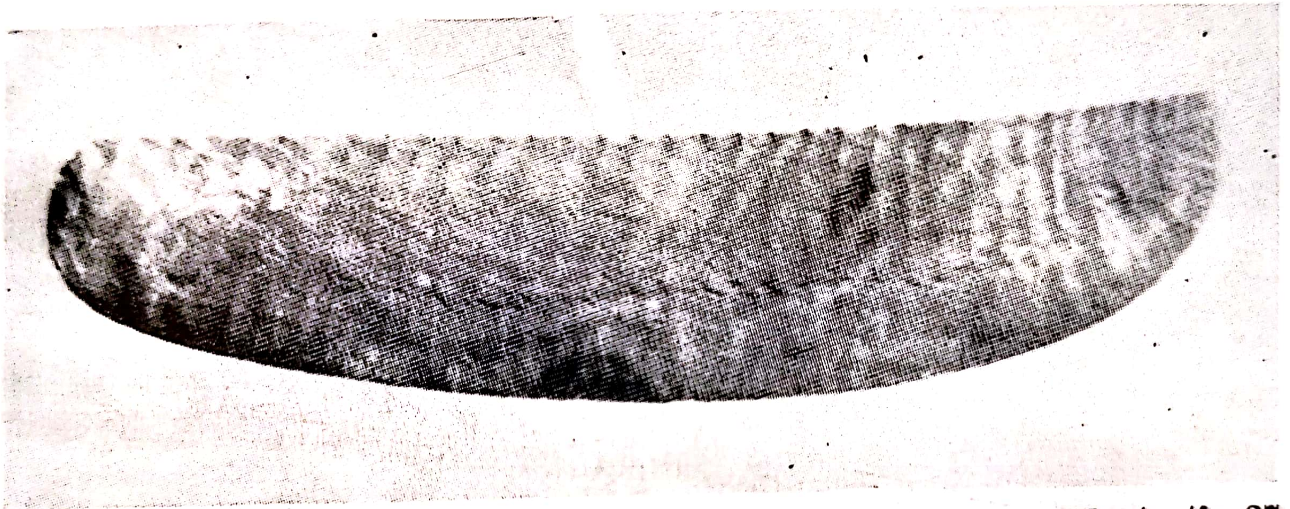
Ilustrația 24

Ilustrația 25





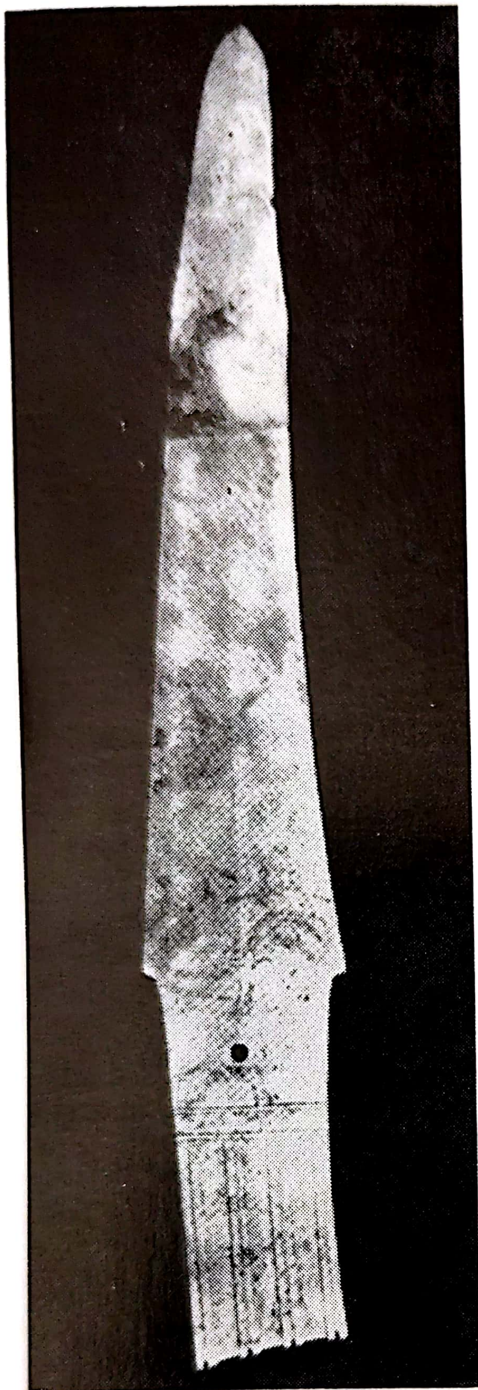
Ilustrația 26



Ilustrația 27



Ilustrația 28



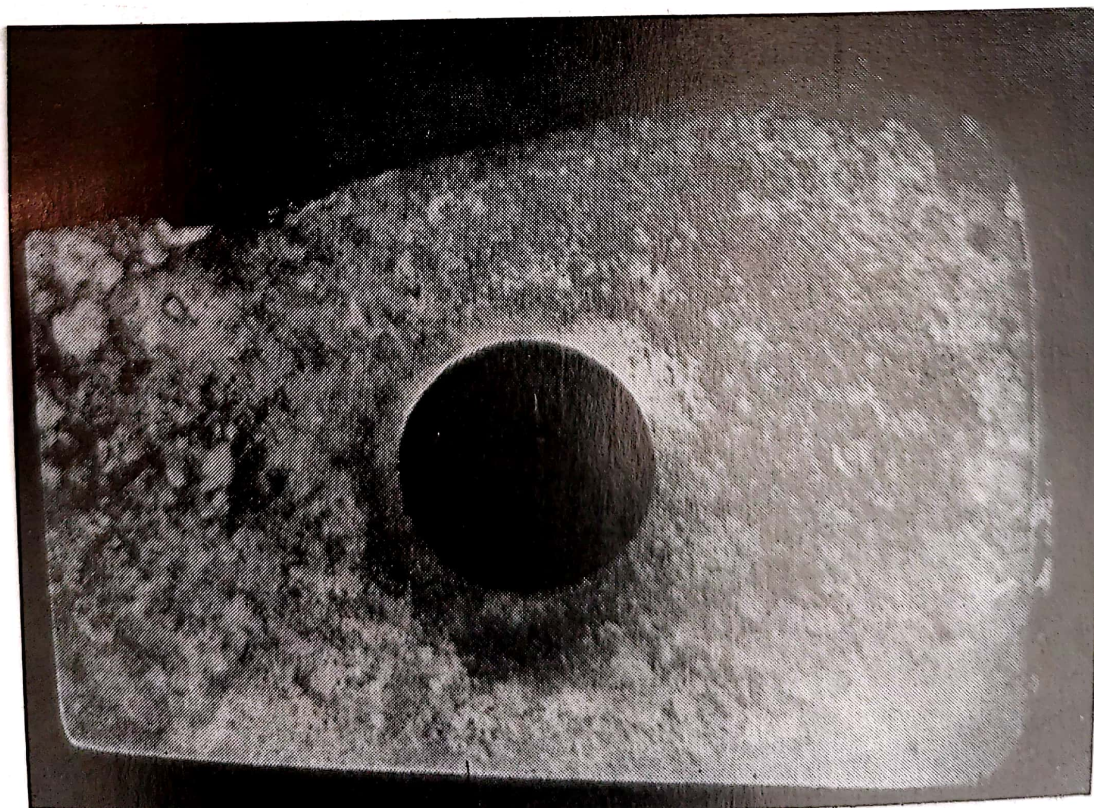
Ilustrația 29

Ilustrația 30





Ilustrația 31



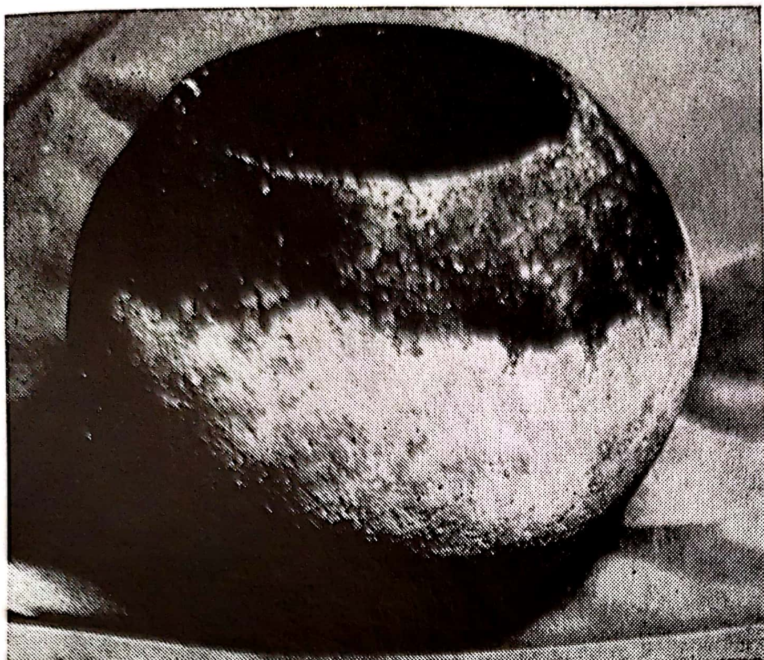
Ilustrația 32



Ilustrația 33



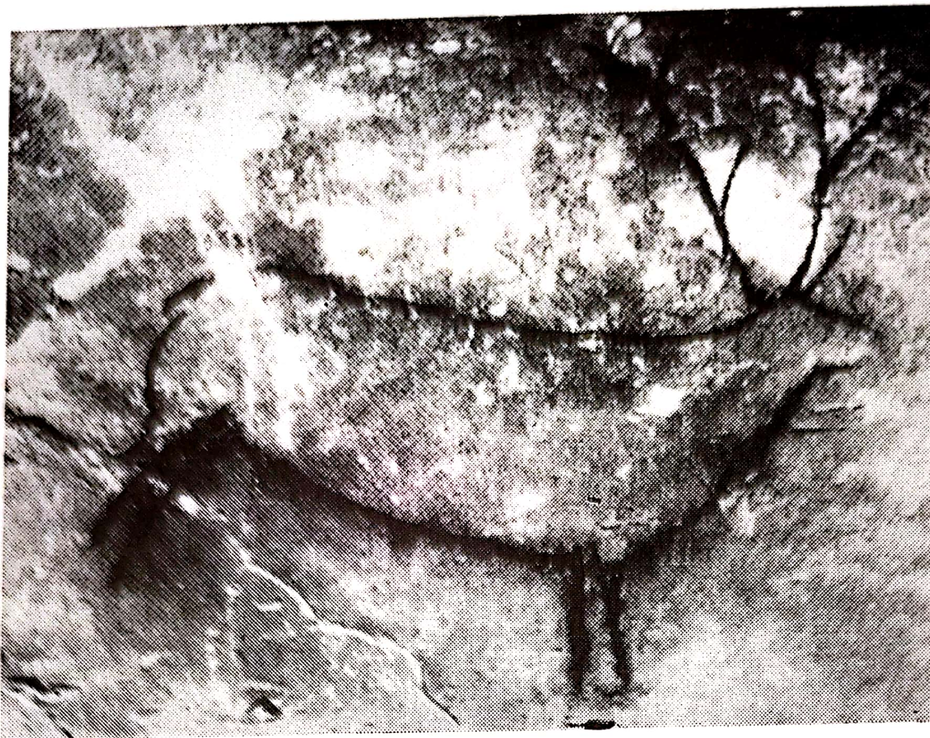
Ilustrația 35



Ilustrația 36

Ilustrația 37





Ilustrația 38



Ilustrația 39



Ilustrația 40



Ilustraţia 41

Ilustr



Ilustraţia 42



Ilustraţia 43



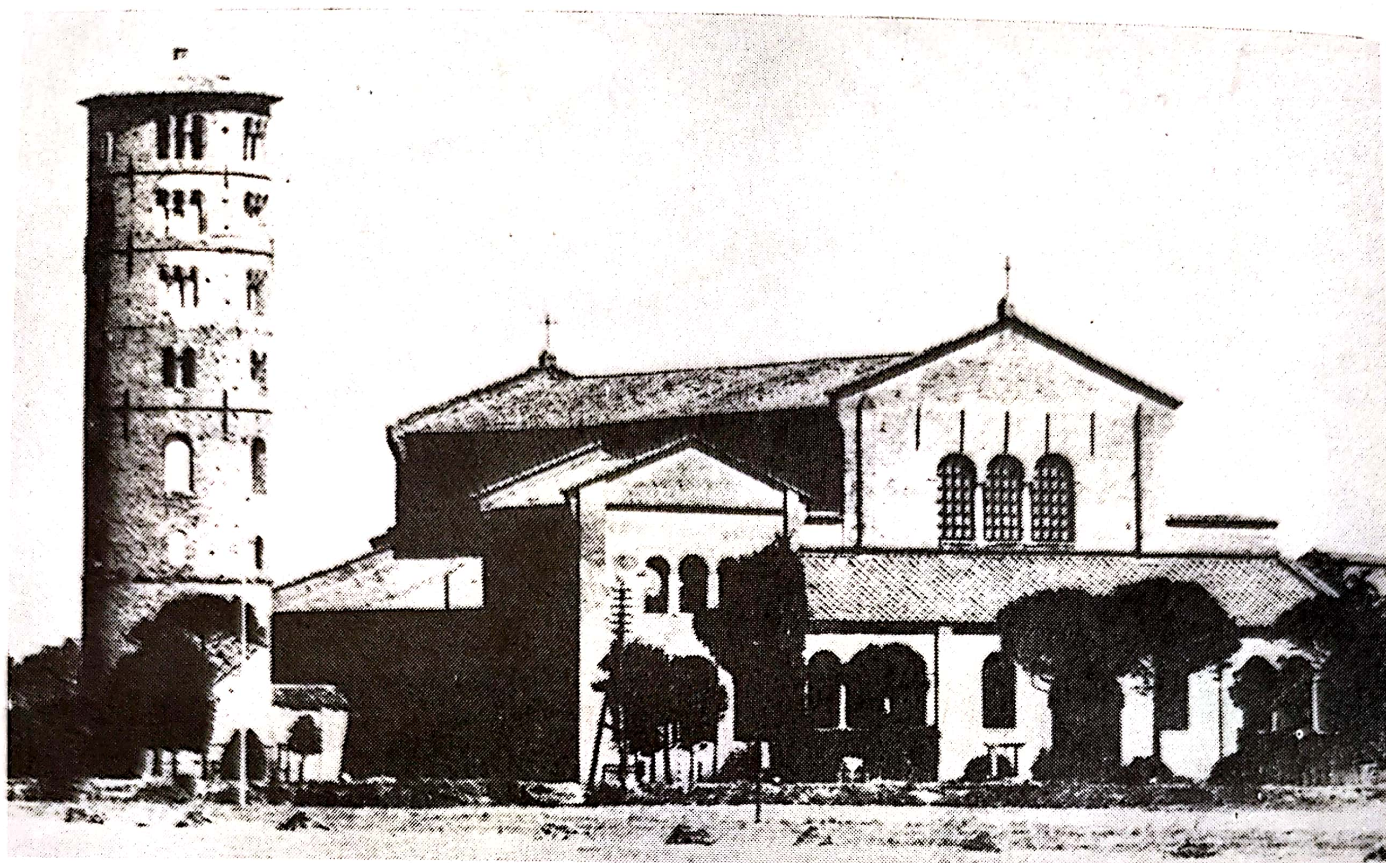
Ilustrația 44



Ilustrația 45

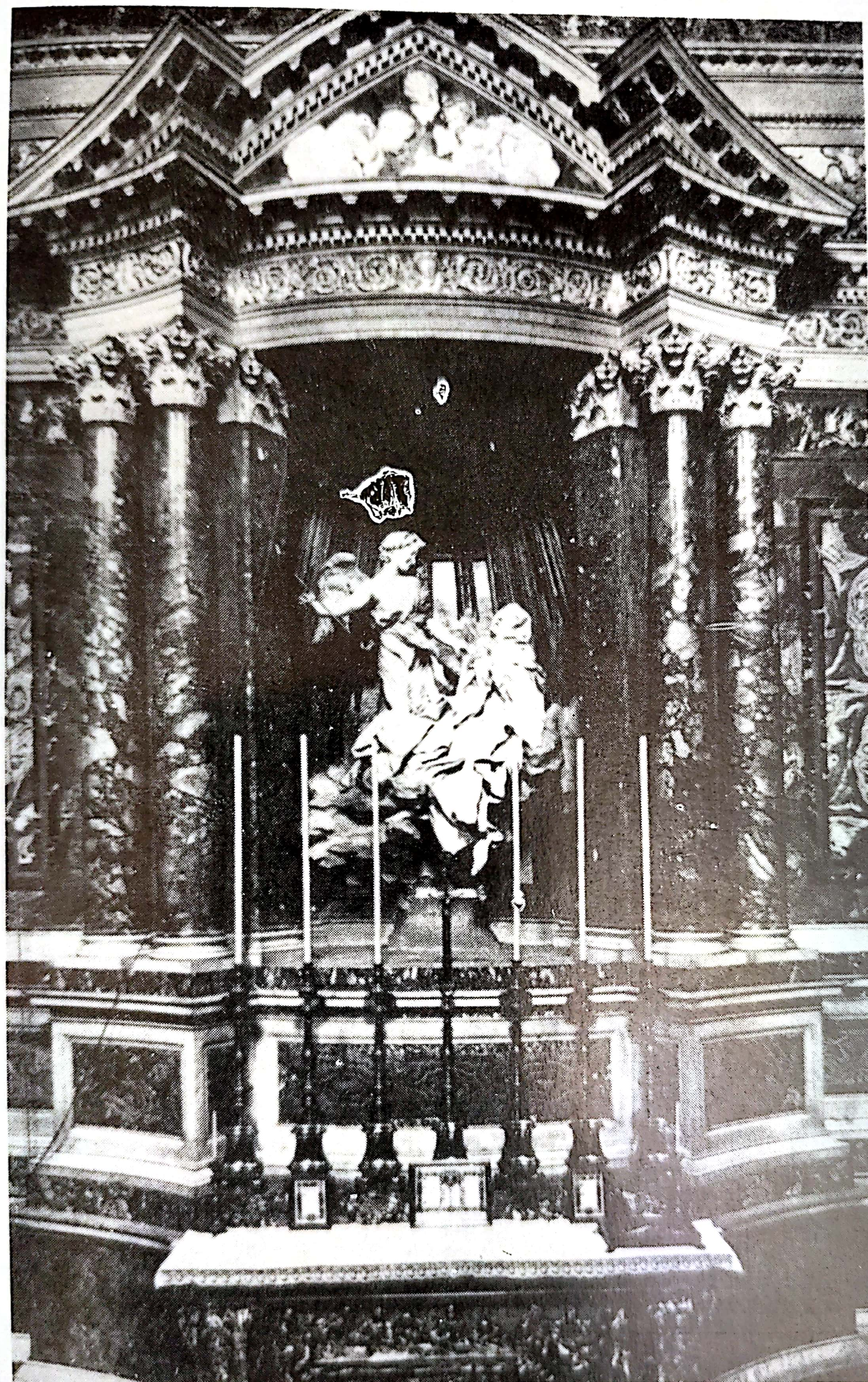


Ilustraţia 46

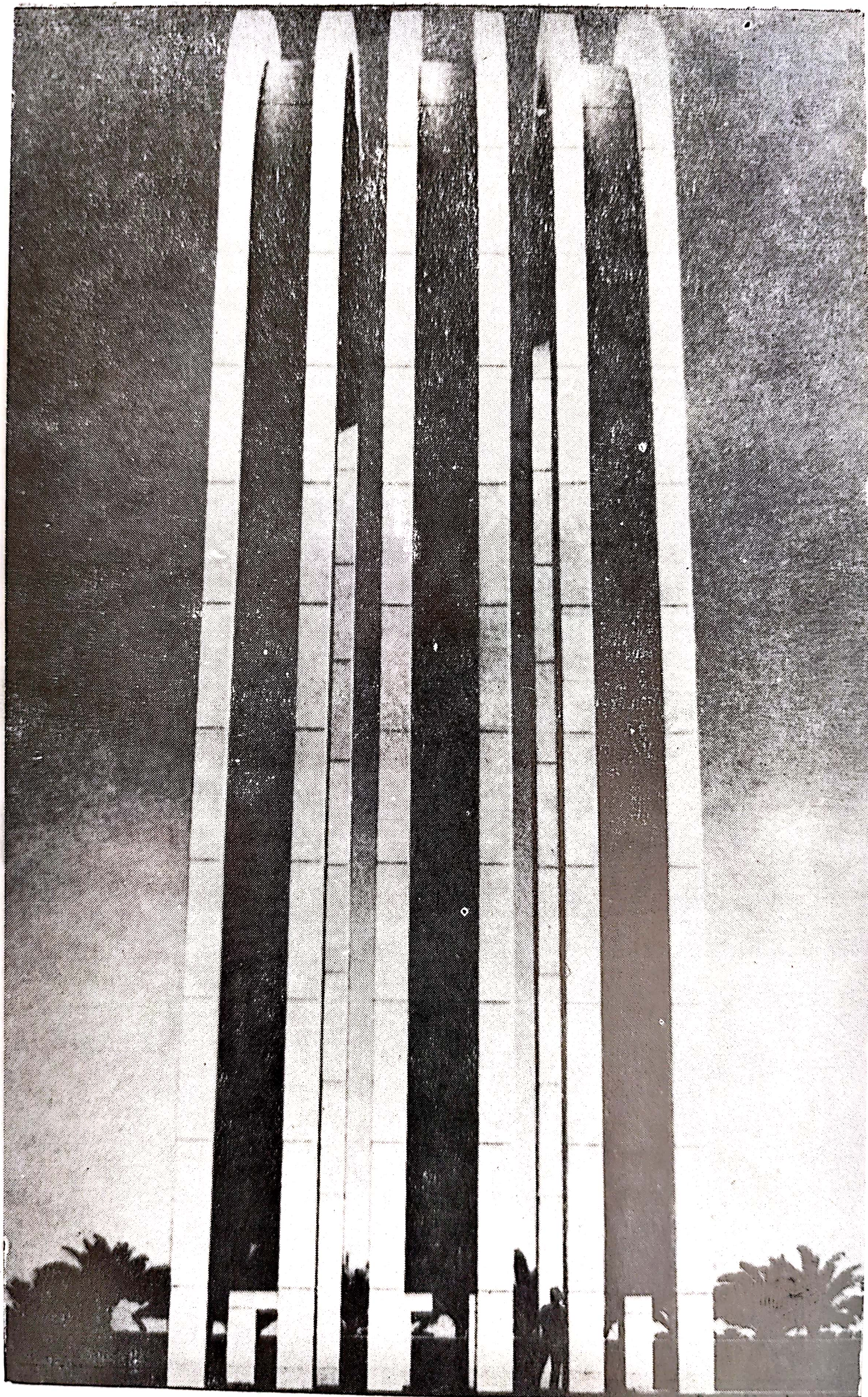


Ilustrația 47

Ilustrația 48



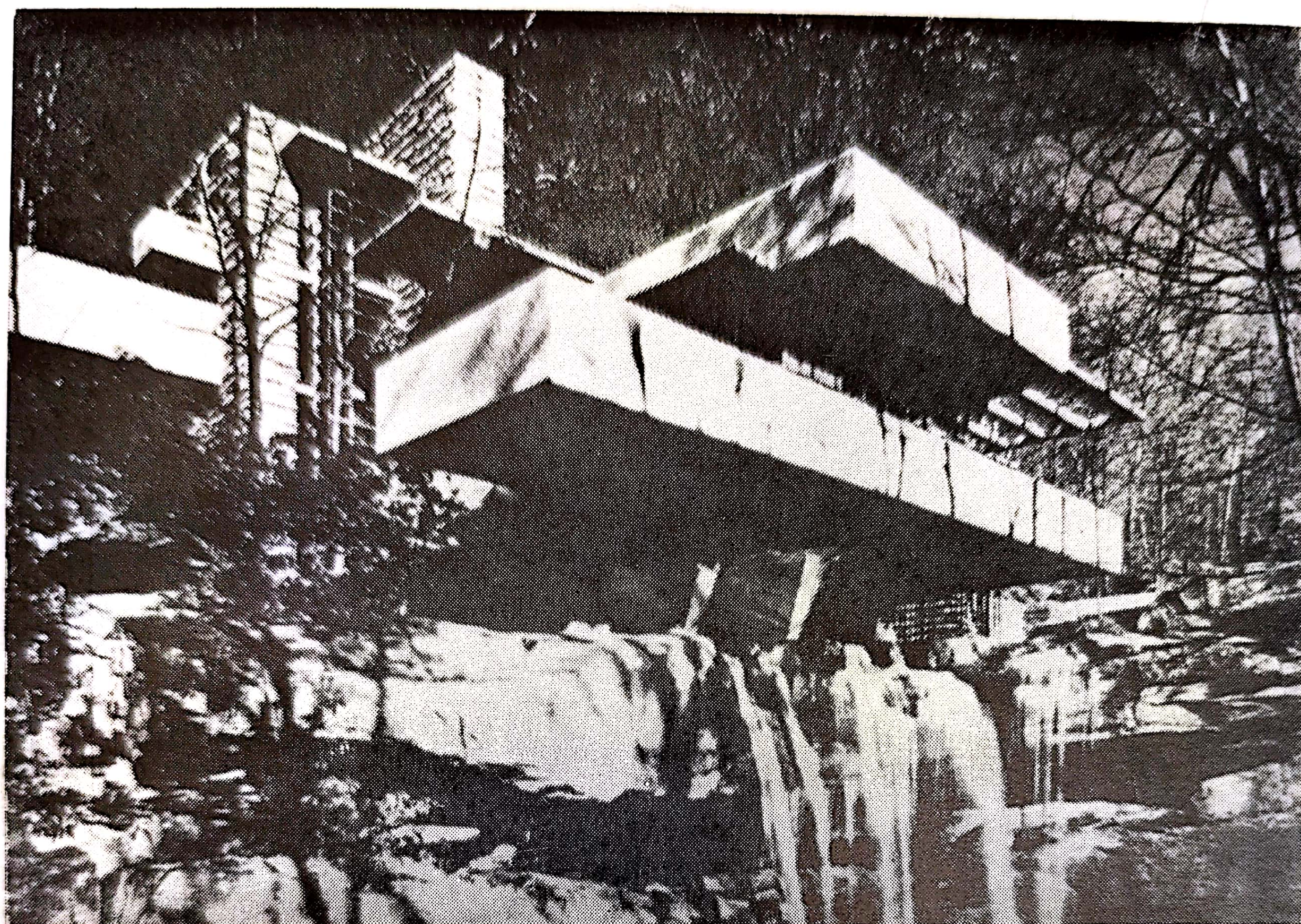
Ilustraţia 49



Ilustraţia 50



Ilustratie 51



Ilustrația 52

Ilustrația 53







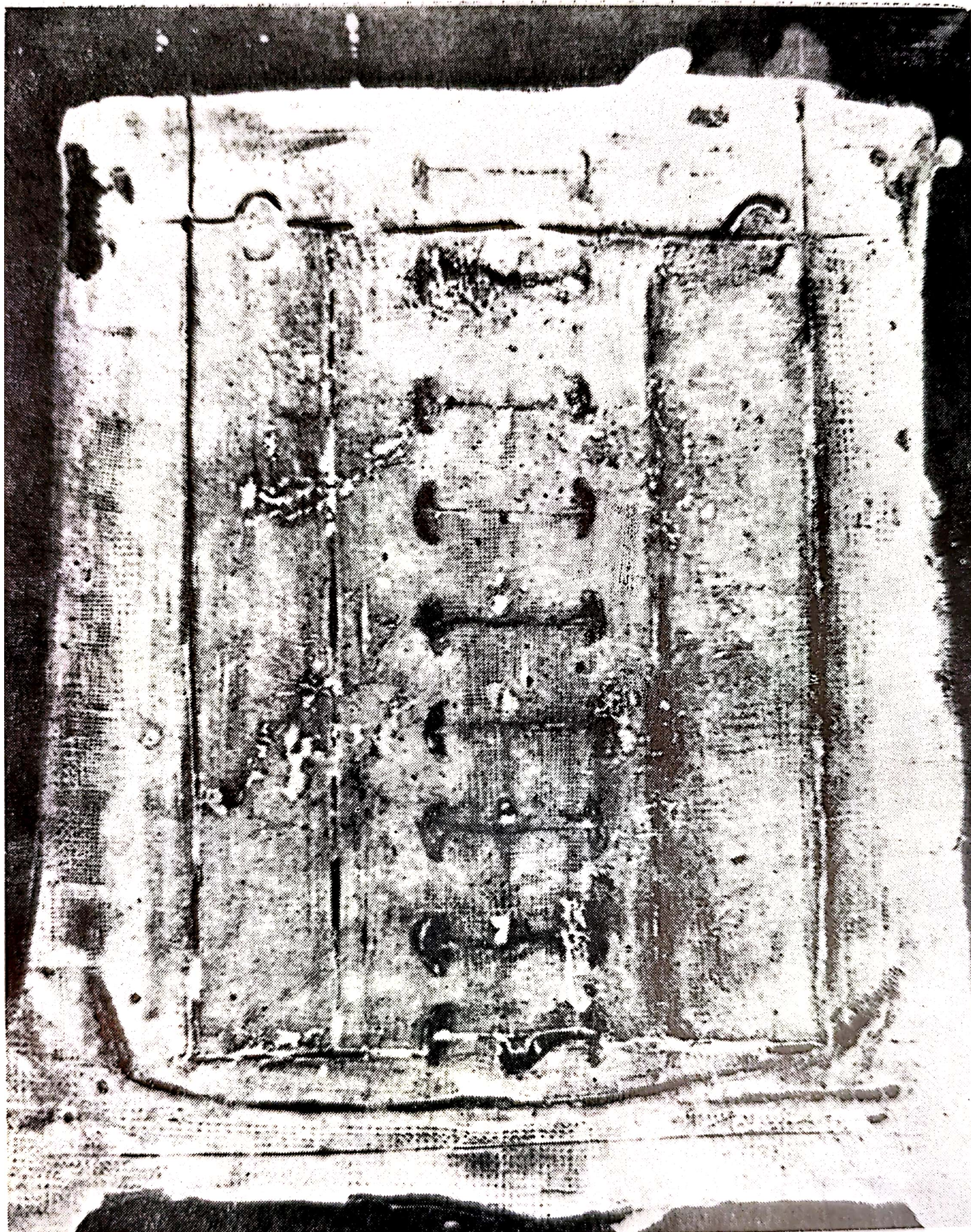
Ilustrația 55



Ilustrația 56



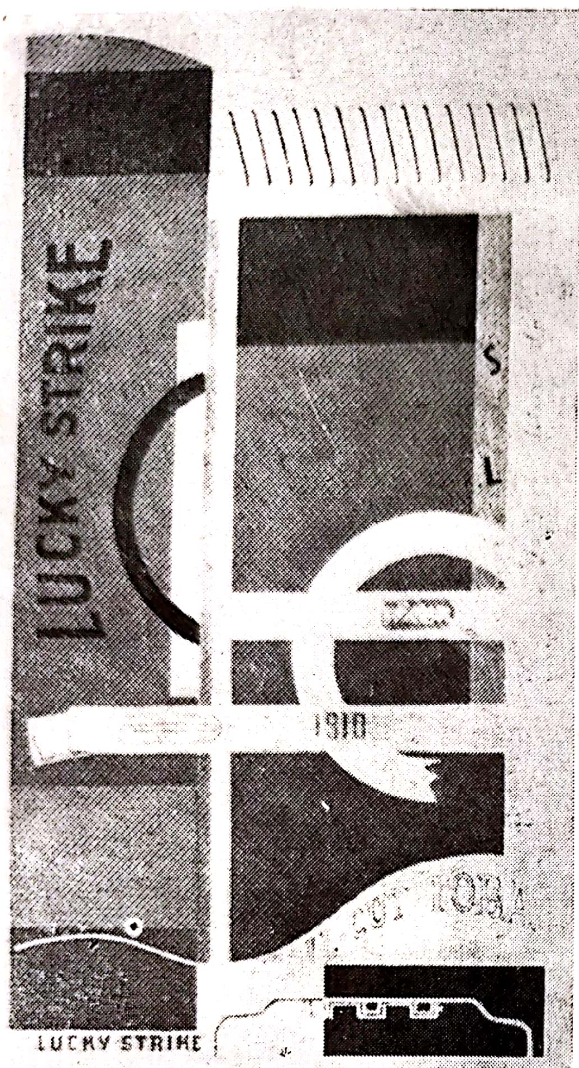
Ilustrația 57



Ilustrația 58



Ilustrația 59



Ilustrația 60

Ilustrația 6

Arta are o mulțime de funcțiuni, cele mai multe dintre ele îndeajuns de evidente. Persistența ei ca activitate obștească, din timpul celor mai vechi mărturii ale civilizației pînă în epoca noastră, ar părea să indice un rol esențial în dezvoltarea omului. Că un astfel de rol nu este pur figurativ, ci activ în izvoarele cele mai adînci ale cunoașterii, a fost un lucru evident pentru fiecare mare filozof de la Platon la Cassirer. Arta înseamnă capacitatea dată omului de a separa o formă din haosul învolburat al senzațiilor sale, și de a contempla această formă în unicitatea ei.

Artele autentice de astăzi sînt angajate într-o luptă eroică împotriva mediocrității și a valorilor de masă, iar dacă vor pierde această luptă, atunci arta, în orice accepție semnificativă, este moartă. Dacă arta moare, atunci spiritul omului devine neputincios și lumea recade în barbarie.